REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XX. Band. 3. Heft.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1897

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

La chiesa e il convento di S. Domenico a Bologna secondo nuove ricerche.

Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Il secolo XIII segnò per Bologna un periodo di rifiorimento artistico a giudicare dalle tracce importanti che si vanno continuamente trovando di quel tempo e dalle notizie che gli archivi danno alla luce. Quattro grandi chiese, oltre le minori, sorsero dalle fondamenta e occuparono architetti e operai per lungo corso d'anni: S. Giacomo maggiore, S. Francesco (che conservano tuttora la bella veste di quel secolo), S. Giovanni e S. Domenico.

Siccome da quelche tempo a questa parte si parla di intraprendere restauri radicali a questa ultima chiesa, la cui facciata primitiva rimane quasi intatta sotto le aggiunte posteriori, crediamo far cosa gradita agli studiosi della Germania (che ben conoscono questa chiesa che conserva, oltre la meravigliosa arca del santo, scolpita da Nicolò Pisano e arricchita in seguito da Nicolò da Puglia, da Michelangiolo, dal Lombardi, anche le tombe di parrecchi tedeschi, nel chiostro) ricordandone la storia artistica sulla guida di documenti inediti e sull' osservazione del monumento, colmando così la lacuna maggiore che ancora si lamentava nella serie delle illustrazioni dei monumenti di Bologna.

Nel luogo ove sorse la chiesa dei frati Predicatori v'era già quella dello stesso ordine (dedicata poi a S. Nicolò delle Vigne o della Braida) fin dal 1198, nel quel anno vi fu sepolto messer Passipovero Passipoveri nobile cavaliere. Non è noto che fosse parrocchia diretta da un Rettore e il poco che ne sappiamo si ricava dalle antiche storie bolognesi del Masini e del Ghirardacci.

È noto che S. Domenico morì il 6 Agosto 1227, sotto il priorato di frate Ventura e fu sepolto nella prima chiesa in un loculo cavato fra due altari, la cui ubicazione non risulta chiaramente dai bollandisti che riferiscono il fatto. Aumentando a Bologna il numero dei monaci e venuto il bisogno di ingrandire la chiesa e il chiostro annesso, si atterrò quella parte ov'era sepolto il santo. Nella notte dal 23 al 24 Maggio 1233 ebbe luogo la prima traslazione del corpo di S. Domenico e l' 11 Luglio dell'anno dopo sembra ch'ei fosse sollennemente canonizzato in Rieti da Gregorio IX.

Allora i monaci, sempre in aumento di numero, si diedero a rifabbricare la chiesa che dedicarono a S. Domenico e ad ampliare il convento. Le fonti non accennano chiaramente con quali mezzi e come avvenisse la nuova costruzione, che alcuni vogliono essere incominciata nel 1221 ma è certo che, negli atti dell'archivio di quell'ordine, solo dopo il 15 Ottobre 1240, si trova ricordata la ecclesia Sancti Dominici bononiensis e la platea seu curia Sancti Dominici e già nel 1243 anche la via di S. Domenico. Tra quelle due date 1234 e 1240 si può dunque stabilire la costruzione della prima chiesa di S. Domenico, che fu solennemente consacrata il 17 Ottobre 1251 dal Pontefice Innocenzo IV.

Come al solito in quei tempi, l'edificio non fu compiuto interamente in una sola volta, ma lentamente, approfittando dei lasciti e delle offerte dei fedeli per costruire ora una parte ora l'altra del tempio. Cosi ci é noto che nel 1293 Francesco Accursio giureconsulto, lasciava L. 100 per fare nella chiesa tre tribune e un altare, che nel 1298 Teodorico da Lucca ripigliava la fabbrica della cappella maggiore e nel suo testamento ordinava che fosse compiuta la cupola sul presbitero dell'altar grande, che nel 1299 Alberto di Odofredo, giureconsulto, lasciava ai frati L. 500 per erigere una tribuna e due altari in onore di S. Matteo e di S. Caterina.[1])

Giorgio Vasari sembra affermare che Nicolò Pisano, venuto a Bologna per costrurre l'arca, desse anche il modello della chiesa dei Domenicani.[2]) L'asserzione del Vasari, troppo bella per non lusingare le ambizioni municipali fu, fino a questi ultimi anni, accolta da molti, tra gli altri dal conte Giovanni Gozzadini, scrittore egregio di cose d'arte bolognesi, che in un suo breve scritto ritenne come vera quell' opinione. Ma un esame alle date basterà a far respingere quell'asserzione. La chiesa dei Predicatori era finita nel 1251, almeno nelle parti esenziali della sua struttura: Nicolò Pisano invece non venne a Bologna che molto più tardi, circa quindici anni dopo. Non è difficile che il modello della chiesa del ducento, che doveva subire delle trasformazioni nei secoli successivi, sia stato dato da qualche frate domenicano. Quest' ordine, in quei primi secoli specialmente, ebbe, tra gli altri, insigni architetti, più di altre corporazioni.

E quì, sull'esame del monumento e su quello dei documenti, diremo ciò che pensiamo di questa costruzione e cercheremo di porre un pò di luce nella confusione di notizie contradditorie e di errori troppo ripetuti fin quì, lieti di aver trovato nella nostra opinione concordi altri studiosi che recentemente esaminarono con noi le varie parti dell'edificio.

Quanti scrissero o nelle guide o in giornali locali (poichè una monografia non esisteva ancora sull' argomento) della fabbrica di S. Domenico, male interpretando qualche passo delle memorie del convento e non

---

[1]) G. Guidicini „Cose notabili della città di Bologna“ in Bologna 1868. Vol. I, pag. 282.

[2]) La tomba di S. Domenico era allora sotto la confessione, recinta da una balaustrata di marmo.

considerando colla debita attenzione certe vecchie tracce per noi preziosissime, ripeterono in buona fede che la chiesa era stata costrutta ex novo nel dugento e allungata nel trecento nella sua parte anteriore, cosicchè ascrivevano l'attuale antica facciata a quest'ultimo secolo e alcuni persino la portavano tutta (o almeno la bella porta) alla fine del XV secolo. Ora tuttociò è contraddetto da un attento esame della costruzione. Secondo noi la fabbrica non fu fatta ex novo in onore di S. Domenico; ma fu ampliata nel dugento (e le notizie su riferite confortano la nostra asserzione) la antica chiesa di S. Nicolò delle Vigne preesistente: e fu ampliata precisamente nella parte anteriore e fu costrutta l'attuale facciata verso la piazza. Solamente nel trecento furon innalzate le absidi attuali, di cui parleremo più avanti. Della prima chiesa di S. Nicolò delle Vigne si possono vedere gli antichi muri con un grazioso coronamento in terra cotta ad archetti a tutto sesto intrecciati, presso l'attuale cappella del Rosario: ad un tratto e struttura dei muri e coronamente del secolo XIII s'interrompono e vi si riattaccano i muri del sussegente secolo che arrivano fino alla facciata e questi con un coronamento a listelli comunissimo nelle costruzioni bolognesi. Questa parte più recente è appunto quella costrutta tra il 1234 e il 1250 e infatti la facciata ha tutti i caratteri delle chiese bolognesi di quel periodo: caratteri che le diversificano nei particolari e nell'andamento delle linee dalle chiese d'altrove.

La facciata del dugento, quale si vede chiaramente, dopo che fu abbattuto il portico adossatovi nel XVI secolo, è molto interessante. È a forma cuspidale con un coronamento di archetti a tutto sesto sotto il tetto: nel mezzo si apriva una grande rosa a colonnette binate concentriche ora chiusa per dar luogo alla sgraziata finestra del settecento. In basso una ricchissima porta con giro di cordoni su una serie di colonnette esili, sul tipo di quelle di S. Giacomo Maggiore, dà accesso alle navata di mezzo: lateralmente v'erano due finestre oblunghe ad arco tondo, ora chiuse, che illuminavano le navate laterali; al sommo una croce greca incastonata nel muro: nel complesso dunque una elegante facciata con tutti i caratteri della prima metà del dugento, del più bello stile romanico che vanti l'Emilia. E si noti che un ventennio piu tardi lo stile gotico era già entrato in uso a Bologna (anche prescindendo dalla chiesa di S. Francesco che va considerata a se perchè d'influenza forestiera e costrutta mentre da noi era ancora fiorente l'architettura romanza): basterà ricordare la facciata della chiesa di S. Giacomo costrutta tra il 1267 e il 1290, che rimane tuttora,[3]) e che ha tanta somiglianza nella distribuzione generale della facciata colla nostra di S. Domenico, sebbene di un gotico di transizione.

E questa nostra opinione non discorda colle memorie portate in apoggio dalle vecchie guide e da quanti scrissero della chiesa dei Domeni-

[3]) V. F. Malaguzzi-Valeri. „La chiesa ed il portico di S. Giacomo in Bologna“ (Archivio Storico dell'Arte, Roma 1896. Anno VII. Fasc. V.)

cani: dal Masini e dal Guidicini fino al padre Bonora prima e al padre Berthier recentemente.[4]) Leandro Alberti, nella sua Historia di Bologna ci assicura che la chiesa fu rifabbricata e ampliata a incominciare da due grosse colonne di mattoni, ove finivano le volte e quivi era la facciata antichissima. Dove fossero queste colonne e dove finissero precisamente le volte lo dice un contemporaneo dell'Alberti, fra Lodovico da Prelormo archista o custode dell'arca di S. Domenico dal 1528 al 1577, il quale lo ricavò probabilmente dalle antiche memorie del convento. Nelle sue memorie ricordate dal Bonora egli scrive: „capella Sancti Antonii quae sita est ad sinistram partem Ecclesiae nostrae, incepta est aedificari 1459" e aggiunge che dove si edificò questa cappella, in origine „erat ibi porta magna ecclesiae, quae habebat ante unam magnam voltam cum duobus magnis columnis marmoreis".[5]) E siccome questa cappella, corrispondente all'attuale dedicata a S. Giuseppe rimane tuttora nella sua parte esterna, ci è dato stabilire il luogo ove finiva la prima chiesa. I sopra citati autori ritennero erroneamente che la grande porta antica della chiesa ricordata da fra Lodovico da Prelormo fosse quella del dugento (mentre era evidentemente la prima preesistente di S. Nicolò) e di conseguenza ritennero che la parte anteriore della chiesa e la facciata si dovessero ascrivere al trecento. Le tracce dell'antica costruzione di S. Nicolò delle Vigne corrispondono appunto, si noti, al luogo della prima facciata ricordata.

Precisato dunque, sull'esame delle tracce che rimangono e con più esatta interpretazione delle memorie, la storia della costruzione a tutto il dugento, passiamo a ricordare gli importanti lavori del XIV secolo nella parte posteriore della chiesa, di molto interesse e per le notizie inedite che potemmo raccogliere e perchè quella parte rimase quasi intatta attraverso i secoli.

Della prima metà del trecento non si eseguirono lavori d'importanza nella chiesa; tanto che nei libri di spese del convento anteriori al 1350 non troviamo che la notizia di un restauro al pulpito nel 1337 e all'altare di S. Vincenzo oggi perduti.[6]) Nel vicino convento si andavano lentamente fabbricando le celle pei novizzi e si apriva un finestrone al refettorio nel 1336.

Ma una serie di lavori più notevoli s'inizia nel 1350. Limitandoci per ora a quelli della chiesa osserviamo che furono diretti per parrecchi anni da mastro Nanino da Luvoledo (presso Bologna) pel quale i libri di spese del tempo registrano molti pagamenti.[7]) Nei primi anni, dopo il 1350,

---

[4]) J. J. Berthier „Le tombeau de Saint Dominique" Paris, s. d.

[5]) V. „Sulla chiese di S. Domenico e la sua facciata" articolo del P. Bonora dei Predicatori nel giornale l'Unione del Lunedi 12 febbraio 1883. Il presbitero di quella prima chiesa era più elevato della chiesa e il coro anche più del presbitero.

[6]) Archivio di Stato di Bologna. — P.P. di S. Domenico 238/7572 Libro d'amministrazione.

[7]) Ved. doc. I.

troviamo ricordato, oltre il lavoro delle cappelle, non precisate, ma certamente quelle absidali, il restauro alla decorazione degli altari della Beata Vergine e di S. Domenico, scomparsi colle successive ricostruzioni di quelle due cappelle, la riparazione dell'ancona dell'altar maggiore nel 1352 per opera di un Francesco o Cecco Zuchono e i lavori nella cappella di S. Procolo, il vôlto alla cappella di S. Caterina nello stesso anno eseguito da un mastro Bianco, ricordato spesso nei registri[8]), la pittura di un altare per opera di frate Giovanni Acario (forse lo stesso che dipinse molti anni dopo nel chiostro) e dell'ancona dell'altar maggiore (1352), il restauro dell'altare di S. Giacomo eseguito da fra Simone che è forse lo stesso al quale il massaro dava il 13 Agosto 1357 un soldo e denari due bolognesi per le spese occorse per dipingere certi santi sopra il coro: nel 1352 fu eseguito il tetto a travatura scoperta della chiesa. Due anni dopo mastro Nanino costruiva una tribuna nella chiesa di cui non possiamo precisare nè il luogo nè la fine. Nella vicina sacrestia si ricostruivano le volte, in seguito a precedente costruzione e mastro Nanino vi innalzava una tribuna a colonnette della quale fu pagato con soldi 29; a quel tempo somma non disprezzabile, quando si pensi che il lavoro del mastro muratore era pagato in ragione di cinque o tutt'al più sei soldi per giorno.[9]) Contemporaneamente fervevano i lavori per la costruzione di un primo chiostro e dei locali del convento, di cui terremo parola più avanti. La sacrestia fu ricostrutta in seguito quando si abbatterono le absidi del transept verso il convento, a destra della chiesa entrando. Alcune cappelle furono innalzate nella metà del trecento e negli anni susseguenti da ricchi fedeli. Tre di queste furono costrutte da Taddeo Pepoli, signore della città dal 1337 fino alla morte avvenuta nel 1347: in una fu posto il suo mausoleo. Una di questa cappelle conserva tuttora la sua forma originaria tanto all'esterno che all'interno mentre le altre vicine furono internamente guastate coi successivi restauri della chiesa. La cappella Pepoli è di una svelta architettura gotica col vôlto a costoloni nascenti da una serie di capitellini pensili: i costoloni o nervature si riuniscono in alto, e nel punto d'incrocio è dipinto un santo entro un tondo. Essendo saliti sul vôlto un pò più basso delle vicine cappelle della Croce e di S. Michele situate lungo il transept (la sola parte oltre il coro costrutta nel sec. XIV) verificammo che anche queste due cappelle conservano la stessa struttura comune a tutte le cappelle fabbricate allora nella parte posteriore della chiesa. Dopo questi lavori il tempio risultò quindi così composto: a tre navate, una grande nel mezzo e due minori ai lati, sette grandi colonne di mattoni sostenevano il tetto in parte a travatura scoperta verso la facciata e a vôlte nella parte posteriore.[10]) Lateralmente non vi erano

---

[8]) Libro d'amministrazione 1347—1357.

[9]) V. doc. I cit.

[10]) Fra Leandro Alberti descrive la chiesa nelle sue Historie di Bologna pubblicate nel 1541. La descrizione, per essere anteriore ai restauri interni del secolo passato è quindi preziosissima per noi.

nelle navate né capelle né altari e in ciò l'architetto del dugento aveva giustamente interpretato i canoni della primitiva e più razionale architettura cristiana che prescriveva che tutto lo spazio tra la porta del tempio e il presbitero o sancta sanctorum fosse esclusivamente destinato al pubblico dei fedeli: nel fondo della chiesa solamente dovevano essere gli altari e aver luogo, innanzi alla folla spettatrice, gli offici divini. Nel nostro S. Domenico nella metà del trecento e dopo le costruzioni di cui abbiamo parlato tutti gli altari erano in fondo: tre in capo alle navate, gli altri nelle varie absidi: la chiesa era a croce latina con parrecchie absidi (di cui rimane la miglior parte), parte nel centro e le altre alle estremità del transept come in poche altre chiese di quel tempo si riscontra, per esempio nel Duomo di Parma. All'esterno le absidi, viste dall'orto che si stende dietro la chiesa, presentano nella loro elegante e forte struttura una splendida vista. Sono costrutte a mattoni ingegnosamente combinati a due soli stampi: dei lunghi pilastri a cinque lati sostengono il tetto ma in origine sostenevano le cuspidi di cui si vede tuttora il nascimento e che furono abbattute nei lavori del secolo scorso: uguali possono vedersi nell'abside di S. Giacomo pure a Bologna, costrutta appunto nello stesso tempo: i pilastri finivano in origine in eleganti pinacoli, tra i pilastri due ordini di finestre oblunghe a sguscio con cornice pure di cotto, in parte ora chiuse o trasformate. Il coronamento della capella Pepoli conserva tuttora gli scacchi bianchi e neri, impresa araldica di quella famiglia e che servì più d'una volta di motivo decorativo, come in una delle tre splendide porte dell'antico palazzo di quei signori, in via Castiglione.

Anche il campanile, interamente costrutto nella metà del trecento, rimane tuttora, intatto, colla sua bella decorazione in terre cotte, con quattro sottili lesene agli angoli e tre fascie che lo dividono in varii piani; fascie composte di archetti semplici meno che la più alta ad archetti intrecciati, e termina con una guglia accuminata che s'alza tra quattro pinacoli mozzati. Nel piano di mezzo vi si apre ai quattro lati una bifora, in parte oggi chiusa: in alto invece una grande trifora sormontata da un occhio o tondo, il tutto entro un grande arco cieco, con un motivo comune fin dal dugento e che sulla fine di quello stesso secolo XIV Antonio di Vincenzo riprodusse poi colla maggiore eleganza di stile ogivale nel campanile di S. Francesco. E poichè parliamo dei lavori di quel secolo, continuiamo la nostra illustrazione, passando al vicino convento, limitandoci alle cose più importanti che rimasero, almeno in parte, fino a noi.

Le notizie del convento prima che dai Domenicani fosse rifabbricato sull' antico monastero annesso alla chiesa di S. Nicolò delle Vigne, risolgono alla prima metà del dugento. Gli annali del Convento ci ricordano che il 12 Settembre 1228 Giuffredo cardinale assolveva dal debito della restituzione alcune persone purchè corrispondessero l'equivalente alla fabbrica della chiesa e dell'unito chiostro, concedendo 40 giorni d'indulgenza: che il 22 Dicembre 1235 Alberto Patriarca d'Antiochia e Legato della Santa Sede

assolveva quelli che, avendo debiti di restituzione, non conoscevano le persone creditrici e davano il denaro per la riparazione del chiostro: tre anni dopo il Patriarca d'Aquileja concedeva al Priore e ai Padri confessori di S. Domenico di Bologna di poter assolvere in certi casi le persone che avessero dato danaro per la fabbrica del convento. Fu anche mediante le offerte dei fedeli, che i frati nel 1288, ottenutone consenso dal Comune, colmavano certe vecchie fosse e su quelle allargavano il loro monastero. Abbiamo notizia che nel convento e precisamente nel primo chiostro fu collocata la residenza dell'Inquisizione per gli esami rigorosi e le carceri inquisitoriali che vi rimasero fino al 1447 e che nel mezzo di quel chiostro v'era una cisterna che la tradizione voleva fatta costrurre dallo stesso S. Domenico: anzi non mancò chi ritenesse che lo stesso chiostro nella parte antica che rimane fosse del tempo del santo e costrutta contemporaneamente alla prima chiesa di S. Nicolò delle Vigne: opinione che anche sopra un semplice sguardo allo stilo gotico di transizione di quel lato antico, non regge.[11])

Nel secolo XIV i lavori nel convento furono più importanti. Nei libri di amministrazione, fin qui non ancora messi a profitto da nessuno, troviamo che nel Dicembre del 1333 si ricostruivano le celle e nel 1336 si finiva il refettorio.[12]) Nel 1350 un maestro Gherardo Coza lavorava nel convento e specialmente nel dormitorio inferiore, fosse quello pei novizi: contemporaneamente si riparava un altro dormitorio più vecchio. Sembra che anche in questi lavori avesse la direzione quel maestro Nanino che vedemmo applicato nello stesso periodo di tempo ai lavori della chiesa. Nel 1352 egli restaurava la infermeria, e il dormitorio dei servi. L'anno dopo si costruiva, tra le altre, la cella del padre provinciale che cinque anni dipoi veniva dipinta da un maestro Guglielmo. Negli stessi anni si lavorava un pò da per tutto, compreso il muro dell'orto dei frati, sorretto da dei pilastri, e il cimitero. Sembra che quest' ultimo si stendesse a lato della chiesa, nella parte opposta al convento: cosichè la chiesa era tra il monastero e il cimitero. Le due tombe sorrette da colonne, di Rolandino Passeggeri e di Egidio Foscherari, i famosi glossatori dello Studio, ora in mezzo alla piazza, vuolsi che stiano appunto a ricordare la località dell'antica sede dei morti annessa al convento. Nel 1352 un maestro Gerardo muratore costruiva la cella ubi stant instrumenta (l'archivio) e si incominciava a innalzare il primo grande cortile a colonne o chiostro presso l'infermeria: che fu coperto a vòlte nel 1357 da un maestro Bianco.[13]) Questo chiostro, che sorge di fianco alla chiesa conserva tuttora un lato elegantissimo intatto, che crediamo debba appunto ascriversi a quel tempo e che riteniamo opera die maestro Nanino da Lavoledo. Il lato che rimane

[11]) V. Guidicini op. cit. Vol. II.

[12]) Archivio di Stato di Bologna. P. P. di S. Domenico. 238/7572 Libro d'amministrazione.

[13]) Ibid. V. doc. I.

è esposto a levante: gli altri due lati furon ricostrutti nel cinquecento, forse per ampliare il chiostro per dar luogo al secondo di cui parleremo e che fu rifatto nel XVI secolo.

Il quarto lato del primo chiostro fu occupato dalla cappella di S. Domenico costrutta nel 1596. Dalla parte che rimane è facile farsi idea della ricchezza del cortile. Una serie di archi a centro molto basso riccamente decorati di terre cotte, sostenuti da esili colonnette, con una fila di tondi lavorati a fogliami pure in terra cotta sui peducci degli archi girava tutt'attorno quasi a ricordare ai fedeli che il tempo della mistica povertà francescana era passato e che meglio, a dispetto del concilio di Narbona, potevansi elevare a Dio la mente e le preghiere in luoghi fastosi e più degni della vicinanza dell' altare. Una ricca decorazione a colori rendeva anche più gaio quel luogo: se ne vedono tuttora notevoli ananzi nell'unica parete che rimane: tra le quali un crocifisso con S. Lorenzo in atto di presentargli un dottoro inginocchiato e col nome del pittore Petrus Johannis che il dott. Ricci identificò col pittore Pietro Giovanni dalle Toraglie inscritto nella società delle quattro arti, parrecchi anni dopo, nel 1410, distinguendolo dal Pietro Lianori col quale era stato fin quì confuso. Un 'altro dipinto nello stesso luogo rappresentante la Maddalena ai piedi di Cristo è opera di Lippo di Dalmasio come si rileva dalle lettere . . . lmaxi f.

Anche altre parti del convento furono decorate in quel tempo. Alcuni notevoli dipinti murali tolti dal chiostro grande, ora occupato da una caserma d'artiglieria, nel 1885, sono addossati a un muro in un corridoio della sacrestia. In un angolo di un conservatissimo affresco colla Madonna e il Bambino, della prima scuola bolognese, leggemmo la data 1377, scritta in un cartello.

Passiamo ora ai lavori eseguiti nella chiesa e nel monastero nel XV secolo; e poichè di questo tempo rimane la minor parte, ci limiteremo ad accennare le cose principali, prendendo al solito a guida le notizie documentate.

E incominceremo con un cenno sulla nuova cappella di S. Domenico. Fin dal 1358 il Padre generale dei Domenicani, Simone de Langres da Strasburgo invitava tutti i fedeli a concorrere all' erezione di una nuova cappella destinata a conservare le ossa del Santo, la fama del quale cresceva sempre più. Furon raccolte grandi elemosine, ma solamente molti anni dopo, il 27 Agosto 1377, si pose la prima pietra. Il lavoro fu sospeso per qualche tempo perchè la spesa era maggiore della somma raccolta e frattanto si aprì la tomba del Santo, e se ne collocò il capo nel ricco reliquiario che si conserva tuttora. La cappella fu finita solamente nel 1413, mercè il vistoso lascito del medico Pietro Curialti.[14]) Era stata costrutta su disegno di Andrea di Guido da Fiesole (che appunto in quel tempo a Bologna costruiva il noto monumento a Bartolomeo da Saliceto ora nel

[14]) V. Fr. J. J. Berthier. „Le tombeau de Saint Dominique."

museo Civico) e Bitino di Biolo come rilevammo dal relativo contratto 1412, 28 Aprile (Arch. di Stato. Provv. di Sovrano Bertolotti). Questa cappella, rifabbricata nella fine del XVI secolo, era fuori del corpo della chiesa, sugli archi del portico del chiostro vicino e ad essa si saliva per due scale: era orientata, come l'altare, giusta l'antico rito, e tutte le testimonianze del tempo concordano nell'assicurare che era ricchissima ed elegante.[15]) Altre cappelle sorsero per opera di privati, come quella di S. Antonio (1459) e quella costrutta dalla famiglia dei Bolognini, grandi benefattori dei frati Domenicani e che coi mezzi loro costrussero anche alcune parti dal convento. Ma molto più importante è la storia della costruzione della cappella Guidotti, ora del Rosario, sulla quale possiam dare notizie inedite che saranno tanto più gradite agli studiosi perchè corrispondenti a quanto rimane, cioè a tutto l'esterno elegantissimo, di questa fabbrica ch'è una della più interressanti dello stile di transizione, che vanti Bologna.

I particolari di questa importante costruzione ci sono esposti in un contratto del 28 Marzo 1460 col quale la famiglia Guidotti, col consenso dei frati domenicani, dà l'incarico a maestro Giovanni dal Lago di Como di costrurre la loro cappella in chiesa.

Da questo atto rileviamo che la fabbrica ne era stata incominciata molto tempo prima, ma che solo nel 1460 si pensò a compirla sulla forma di quella di S. Tommaso, meno che i frontispizi o ghimberghe: solamente le volte e il ricchissimo ed originale cornicione in marmo bianco dell'esterno furono costrutti da maestro Giovanni Negri, il noto architetto che diresse per lungo tempo i più notevoli lavori in Bologna, tra cui la fabbrica di S. Petronio. Questo spiega perchè la cappella Guidotti ora del Rosario, incominciata forse nella fine del trecento ma certamente proseguita nel 1460 e seguenti col concetto architettonico già in opera nei fondamenti, con una struttura così tedesca, appaia coronata da un cornicione della Rinascenza.

Maestro Giovanni di Pietro dal Lago di Como, nel contratto citato[16]) si obbliga ad alzare la fabbrica della cappella fino al volto delle finestre di sopra, dietro compenso di cinque lire la pertica di muro, meno che pei pilastri tanto all'interno che all'esterno, di più lire diecinove per pertica per le spese di calcina, sabbia, pietre cotte (mattoni) necessarie al lavoro: il Guidotti proprietario della cappella avrebbe inoltre pagato ogni spesa necessaria al lavoro che avrebbe dovuto essere finito entro due anni. Con Giovanni Negri il Guidotti si riserbò di redarre un contratto a parte, esigendo poi da entrambi gli artisti che il materiale fosse di ottima qualità e

---

[15]) L. Alberti. „De D. Dominici obitu ac sepoltura. Bononiae. 1535: „sacellum nobilissimum, egregium quidem oc prorsus sumptuosissimum opus maxima impensa et miro artificio. etc.

[16]) Ne dobbiamo le comunicazione alla cortesia del sig. cav. Alfonso Rubbiani. Si conserva nell' Archivio notarile di Bologna. Rogiti di Pietro Bruni notaio: Filza 32 No. 45.

che il lavoro fosse assaggiato e sorvegliato dal maestro Da l'Abacho che crediamo di poter identificare col Francesco Dall' Abaco ingegnere chiamato esclusivamente a dar parere e far saggi, del quale trovammo la presenza nelle più importanti costruzioni bolognesi della seconda metà del quattrocento: S. Michele in Bosco, il palazzo del Podestà, l'oratorio della Madonna di Galliera ecc.

In un libro d'amministrazione della famiglia Guidotti del 1479 son notati alcuni pagamenti per lavori non precisati nella cappella della famiglia a un Bartolomeo Torreggiani muratore, a Domenico da Padova, a un maestro Gottardo, che lavoravano pure intorno al palazzo Guidotti, in costruzione appunto allora.[17] Ma i lavori di questi ultimi nella cappella debbono riferirsi probalilmente al rassettamento dell'interno, all'altare, ecc. L'esterno di questa cappella presenta intatta la sua originale struttura lasciatagli da maestro Giovanni di Pietro. È a curva spezzata da una serie di pilastri a cinque lati, uniti tra loro in alto, sopra le finestre (oggi in gran parte chiuse) da dei volti a tutto sesto. Fra un pilastro e l'altro si aprivano due finestre oblunghe una in alto e una in basso di un sesto acuto molto elegante colle fascie tuttora intatte. Tutta la costruzione è in mattoni cotti fatti su due soli stampi e così ingegnosamente e diligentemente collocati da formare di questa una vera meraviglia di statica e di eleganza. Il cornicione di marmo colla sua nota bianca, sul fondo rosso cupo aggiunge ricchezza e distinzione. È formato di una larga fascia di fogliami, ovoli, dentellature più volte ripetute, listelli e fregi, ed è strettamente aderente alla struttura dell'edificio che segue in tutte le sue sinuosità. Questa cornice, dai fogliami profondamente incavati, ricorda ancora nella tecnica la trapanazione dei marmi del secolo precedente ed è per noi una delle prime (per ordine di tempo) dimostrazioni della rinascenza a Bologna, ritardataria specialmente negli edifici, e non ancor sciolta dai legami della tradizione.[18]

---

[17]) Archivio di Stato di Bologna — P. P. di S. Domenico $\frac{230}{7564}$ Tabula administracionis S. Domine Constancie moglie di Giovanni Guidotti.

[18]) Su questa capella il P. Lodovico de Prelormo che venne a Bologna nel 1528 e vi morì dopo il 1575, ci dà altre notizie interessanti. Ecco le sue parole: — „Hec capella antiquitus fuit fundata et erectam unam perticam et plus a quo vel a quibus ignoratur: erat tamen aliqua fama quod fuerat incepta ab illis de Pepulis; nulla tamen scriptura inveniebatur. Unde comes Guido et comes Galeazius de Pepulis cum vidissent hanc capellam superedificari questionem moverunt ante legatum, partes dictorum comitum deffendente domino Andrea Barbatia jurisconsulto et cognato dictorum comitum; la raxon de frati e di Guidotti la diffendeva maestro Paulo de Bologna frater ordinis nostri. Jnventum est et judicatum per Rev. D. Legatum apostolicum quod penitus nihil juris habebant illi de Pepulis, imo potius inventum est quod illa capella fuit incepta antiquitus ad ponendum archam S. P. Dominici. Tamen cum isti comites essent juvenes et haberent magnum favorem apud D. Johannem de Bentivolis qui tunc erat maximus in civitate, ea que per diem edificabantur de nocte destruebant. Vedendo questo i

Anche nel chiostro dei Domenicani si lavorò attivamente nel quattrocento. Fin dal 1441 (1 Aprile) il convento otteneva per decreto di Monsignor Giovanni Paggi Vicario Generale di poter permutare nella riparazione del primo chiostro Lire 900 che eran state lasciate da un Francesco di Giovanni Marignani per continuare la fabbrica della cappella di S. Domenico. In questo documento troviamo che da qualche tempo, forse fin dal secolo precedente non si era posto mano a lavori nei locali dei frati, cosiche il monastero minacciava rovina quà e là: i frati mostrarono desiderio di rifare il chiostro in forma suntuosa e ottennero infatti quanto chiedevano. A quel tempo forse va ascritta la costruzione di un secondo chiostro, ricostrutto nel cinquecento come vedremo e altri lavori di cui non rimangono più tracce.

Nel 1464 e 1465 si lavorava ancora attivamente nel chiostro e ne dirigeva i lavori il celebre Aristotile Fioravanti „ingegnero" come ricordano i libri di spese del convento: fu costrutta la libreria e alcuni scultori, Leonardo Fogaza, Antonio Bonasi e Benedetto Brocchi eriggevano delle colonne, forse quelle di un lato del chiostro antico.[19]) A quel periodo ascriviamo quanto rimane delle fabbriche ridotte recentemente a scuole comunali, a ponente, con un fregio sotto il tetto. Le finestre invece furon rifatte per adattarle ai nuovi usi cui fu destinato quel locale.

Le offerte dei fedeli dovettero essere ricchissime perchè più tardi, dal 1492 al 1500, i Domenicani poterono eriggere anche l'elegante oratorio di S. Vincenzo, su disegno di mastro Giovanni Piccinino: costruzione che rimane tuttora, con begli affreschi del tempo del Francia, a Ronzano, sulle colline che circondano la città e appartiene, coll'annesso antico convento, alla contessa Gozzadini la cui famiglia vi raccolse un' importante collezione di cose d'arte e di quadri del rinascimento.

L'ultima notizia del quattocento che abbiam trovata si riferisce alla chiesa ch'era già stata in più epoche decorata da varii artisti e da

---

Padri del convento furono costretti che li Pepoli mettessero le sue arme in quello muro vecchio, cosi si contentarono ambe le parti; et cosi si lavorava gagliardamente in dicta capella la quale avea un muro postizzo nel sacrato che la circondava tutta. Essendo fornita el figliuolo di Misser Giovanni Guidotto tolse per donna una figliuola naturale di Misser Joanne Bentivoglio qui erat plusquam dominus civitatis, et audacter veint manu armata ad ecclesiam S. Dominici et il frixo che li Pepoli havevano fatto circumcirca dicta capella pieno tutto de arme di pepoli costui lo rase tutto e guastò e frixo e arme. La causa perche li Pepoli non altra motion, fu perche il conte Galeazzo era morto et il Conte Giudo era huomo di pace, e puoco si curava di questo mondo. Quando edificavano dita capella fra Antonio converso ragionando con uno maestro glie cascò quadrelli adosso, e datogli presto l'olio sancto mortuus est". pag. 84. —

Da altri documenti si rileva che i Religiosi dettero a compiere la detta cappella alla Famiglia Guidotti, che ne è ancora la patrona, il 17 Dicembre 1459; e per troncare ogni questione permisero ai Pepoli di apporre le loro armi gentilizie sulla parte che si diceva da loro fabbricata, il 23 maggio 1460.

[19]) V. doc. II.

ultimo dal celebre pittore di vetrate Giacomo da Ulma che vi aveva, tra le altre, dipinta la grande vetrata della rosa sulla porta maggiore. Nel 1483 il tetto della chiesa, quod vetustate minabatur ruinam fu ricostrutto mercè le elemosine raccolte durante le prediche in S. Petronio e quelle di Galeazzo Marescotti, nobile bolognese: il soffitto fu fatto in legno a quadrettoni dipinti e dorati cogli stemmi delle famiglie che contribuirono al lavoro.[20]) Anche questa decorazione scomparve quando il Dotti rifece l'interno del tempio.

Come tutti i grandi conventi d'Italia anche quello di S. Domenico di Bologna diede per tutto il rinascimento occasione ad architetti, scultori, decoratori, pittori, intarsiatori e persino orefici di esternare la loro attività. E siccome andremmo troppo per le lunghe ricordando anche i principali lavori eseguiti pei nostri domenicani, così ci limiteremo a quelli che rimangono tuttora ed esporremo le ultime notizie, pure inedite, sulle grandi trasformazioni fatte sulla metà del cinquecento dal più grande architetto della regione emiliana, Antonio Morandi detto Terribilia, spesso confuso col nipote Francesco che fiorì qualche tempo dopo. Di Antonio Terribilia rimangono in Bologna molti eleganti edifici, spesso erroneamente attribuiti ad altri contemporanei, specialmente al nipote.

Le costruzioni ch'egli lasciò nel recinto dei Domenicani di Bologna risentono di quella classica bellezza non ancor così fredda e rigorosamente artificiale come quella della generazione successiva di architetti italiani.

Nel periodo d'anni dal 1542 al 1551 il Morandi diresse una serie di lavori nel convento, non conservando che le parti che avevano ancora solidità, fabbricate nei secoli precedenti. Crediamo poter ascrivere all'opera sua anche la ricostruzione di due lati del chiostro antico attiguo alla chiesa, ad eleganti colonne joniche sorreggenti dei grandi archi a tutto sesto incrociantisi nelle volte del portico: una fila di graziosi capitelli pensili sostiene le volte sulla parete di fondo. A quel tempo debbono pure appartenere gli altri due chiostri. Quello maggiore a spaziosi loggiati e con una elegantissima loggetta chiusa nel lato verso la attuale piazza del Tribunale è presentemente occupato da un reggimento d'artiglieria. È invece ancora degli ultimi frati domenicani il terzo chiostro, più piccolo, rifatto in parte più tardi, attiguo al braccio di levante. La data 1677 nella iscrizione sulla porta barrocca che dà accesso a questo chiostrino detto dei morti crediamo possa piuttosto riferirsi alla costruzione della porta e del corridoio che alla primitiva fabbrica del cortiletto a loggie chiuse. Nel 1542 e seguenti furon costrutti due dormitorii, uno dei giovani o novizzi e l'altro dei servi del convento, oltre alcune fabbriche annesse al convento, le stalle, la rimesse, una casa pei servi, la barberia ecc. Sotto la direzione del Terribilia vi lavorò una squadra di capimastri, in massima

---

[20]) L. Alberti. Op. cit.

parte comacini e del Lago Maggiore (ricercati e famosi da quattro secoli in tutta Europa) e di scultori o taliapietre, quali Donato del Lago Maggiore, Tommaso dal Falcone, Alberto Sighicelli, Cristoforo da Cento, Alberto, Matteo e sopra tutti Giacomo Andrea da Ferrara, il noto scultore dell'elegantissima porta della chiesa di S. Michele in Bosco e della piletta dell'acqua santa della stessa chiesa, della massima eleganza e finezza d'esecuzione sì da ricondare le migliori cose di mezzo secolo prima.[21]) Giacomo da Ferrara, con contratto separato del 22 Agosto 1550 si era obbligato a intagliare una grande finestra di macigno per dar luce al dormitorio nuovo, dietro compenso di quindici ducati d'oro, oltre a una serie di lavori minori di decorazione. A quel periodo apparteneva probabilmente il pronao, tolto recentemente quando fu abbattuto il portico: era sostenuto da quattro colonne e arrivava fino alla metà del rosone. Due colonne rimangono ancora con capitello, nel secondo cortile del Museo Civico di Bologna: i medaglioni dipinti con figure di santi che ornavano i volti del pronao, di buona fattura, possono vedersi nel locale delle scuole: nell' ingresso delle quali un vecchio arco di terra cotta addossato al muro sta ad attestare il luogo dell'ingresso dell'antico convento, prima dei lavori del secolo scorso.

Allo stesso periodo o poco prima appartiene pure la cappella Ghisilardi (che una memoria del convento chiama pulcherrimam capellam) ora Malvasia, la prima a sinistra di chi entra, dietro la cappella barocca che la nasconde, costrutta nel secolo scorso. È architettata a volte, sostenute verso l'altare da due ricchissime colonne corinzie e ornata tutt' attorno di una bella cornice sostenuta da mensoline alternate con rosoncini. Da due lati il volto era chiuso da una serie d'archetti, dei quali vedesi una parte nella corrispondenza all'esterno. Senza volere attribuire, come alcuni, questa cappella al Peruzzi è certo che è di elegante struttura e tra le migliori della chiesa di S. Domenico. Potrebbe averla decorata Andrea da Formigine, autore di cosi gran numero di fregi, porte e decorazioni in macigno sparse per tutta Bologna e che troviamo ricordato sotto la data 29 luglio 1546 in un registro del convento.

È certo che nella metà del cinquecento la chiesa presentava un aspetto elegantissimo arricchita di pitture, di decorazioni e dei ricchissimi intarsii di fra Damiano da Bergamo (1528—1540) che rimangono tuttora con quelli della sagrestia e che parvero a Sabba di Castiglione l'ottava meraviglia del mondo!

L'ultimo lavoro d'importanza eseguito nel cinquecento dentro la chiesa è la costruzione dell'attuale cappella di S. Domenico per riporvi la splendida tomba, che si era arricchita, dopo quella dei due Nicolò, delle sculture di Michelangiolo, di Alfonso Lombardi, del Cortellini e di altri. Per la fabbrica si era pensato a Francesco Terribilia ma si scelse invece un disegno dell'architetto Floriano Ambrosini del 1596: la cap-

[21]) V. doc. II.

pella (che per ricchezza di marmi e per le decorazioni di Guido Reni, del Mastelletta, del Tiarini, di Lionello Spada, dell'Alberi e dell' Albini sembrò a un contemporaneo troppo facilmente entusiasta, il P. Michele Piò, una delle più belle d'Europa) fu finita nel 1605. Cosi il vicino chiostro, entro il quale s'avanza il corpo della cappella di S. Domenico, perdette l'antica distribuzione e forse alcuni dei monumenti di cui era ricchissimo. E poichè abbiamo ricordato un' ultima volta questo chiostro (che conteneva molti sarcofagi tra i quali il ricchissimo di Bartolomeo da Saliceto scolpito nel 1412 da Andrea da Fiesole, ora, con altri, al Museo Civico bolognese) finiamo (prima di accennare agli ultimi lavori del Dotti), avvertendo che, tra i monumenti rimasti, in parte già entro la chiesa e nel pavimento, ne rimangono parrecchi e notevoli di dottori e studenti della Germania morti a Bologna.[22])

---

[22]) Crediamo far cosa grata agli studiosi della Germania riportare qui le iscrizioni che si riferiscono ai tedeschi e che sono ancora leggibili nel chiostro vecchio di S. Domenico.

Incominciando dal lato antico di levante, addossate al muro sono le seguenti:

D · O · M
Joannes Franciscus Hieroymi Bertondelli
philos. et med doctoris eq. aur. et nob imperialis
da Burgo Vallis Ansugii Tyrolis
filius
Innocentiae candidatus legalem iur. utr. lauream
quam venerat consecuturus
in meliorem ac immortalem commutans
XXVII. **Januar** · MDCLXV · **aetatis suae anno XXIII**
Hic jacet extintus quasi flos succis' · aratro
virtutis splendor religionis honor

(In ricco mausoleo sormontato dal busto:)

Collapsus familiae columen
Fridericum a Fuchsperg
Baronem liber
in Taufenburg et ad S. Valentinum
qui aetat ann XXII
inclitae nat. germ. consil
V id · dec. M · DC · XXVIII.
Bonon · in studiis obiit
Dorothea Fuchsin nata Schurfin
baronissa in Niderpraintenpach
vedua deplorans
ut ab immatura unici filii morte
maturam dolorem etiam lapidibus testaretu
P · C
cal · Nov · M · CD · XXVIII

Il lavoro di maggior mole che sia stato fatto nella chiesa di S. Domenico, e che più di tutti tolse alla antica costruzione dell'interno il suo carattere, fu quello compiuto sul principio del XVIII secolo dall' architetto Carlo Francesco Dotti bolognese, troppo noto pei guasti arrecati co' sui restauri a tante chiese di Bologna. La relazione sul grande lavoro che il Dotti stese e che fu accettata dai frati rimane tuttora ed è troppo importante per la storia del monumento che illustriamo per non doverne far cenno. Si è forse accusato da qualcuno a torto il Dotti di non aver abbastanza dato omogeneità alla chiesa che ne risultò dai suoi restauri generali: diciamo a torto perchè ora che noi conosciamo e la storia dell'edificio e la struttura di quanto rimane di antico, specialmente delle volte gotiche, sopra le attuali (che potemmo osservare e studiare comodamente mercè la cortesia del padre Giacinto Leca domenicano) crediamo che realmente problema più

S · excellm · u · i interpraetis
D. Martini · de · Gratislau
denet descendentium

(In ricco monumento del rinascimento con candeliere a rilievo e stemma da cui furon scalpellate le imprese:)

In alto: **Collu (?) anima Brand**
nome Germania servant
quod mortali vit.
claudit (?) vir hoc tumulo

Più sotto: **Joani · Braidio · Hildense mesi sc**
holastico · eruditissimo Joannes
Braidius artiu ac legu doctor
patrueli pietissimo posuit

Cajetanus Pasquini
luganensis
dum secundi consiliarj et procuratoris nationis germanicae
munus obiret
annos agens XXIV et dies XVI
obiit die XXX Martij
An · MDCCLXXXVIII

Fatalis amicitia
Ludovicum Melchiorium
tridentinum
genere nobilem aetale florentem
unicum familiae fulcrum
subita in ira
ictu pugiunculi
sustulit huc intulit
CIↃ · IↃC · LXII

---

difficile non potesse presentarsi ad architetto, di questo: di rifabbricare omogeneamente un grande edificio così irregolare e in così diverse epoche accresciuto. I muri e le volte erano fortemente indeboliti: il tetto era fatto per due terzi della sua lunghezza a volte ogivali e per l'altro terzo a tasselli in legno, con un accozzamento di cappelle d'ogni dimensione e d'ogni stile tanto che mentre a destra ve n'erano dodici, a sinistra non ve n'erano che sei: nè all'architetto era permesso allargare o accorciare l'edificio essendo gli victato modificare le due grandi cappelle di S. Domenico e della B. V. del Rosario che rimangono, l'una di contro all'altra. Le difficoltà dovettero sembrar grandi fin da principio perchè, anzichè ad un restauro, si pensò per un momento ad una fabbrica ex novo. Ma poichè per questa occorreva l'enorme somma di trecentomila scudi, si venne a più modesti disegni e il Dotti, dopo lunghi studi e scandagli, nel 1727 si mise all'opera per un restauro che, secondo il suo preventivo, non doveva costare più di ventimila scudi. Siccome l'interno della chiesa era a diverse altezze, innalzò i muri in modo che le volte fossero tutte alla stessa altezza di

---

(Con stemma di forma tedesca cancellato:)

Hic jacet generosus
et • nobilis • vir Nicola
us • Schrende de Mon
aco • qui obiit • Huintade
cima die • mensi augusti an
no Incarnationis Domini MCCCCLXXI

D · O · M
Ornatiss
viro
Volfgango Ortegel Germ
no Nicolaus a Bebe
leben Damianus Pfl
ug • Randolphus a
Bunau praeceptor
B • M • hoc Monumen
tum pietatis • ergo
PP • ob • An • Salutis
nostre M · D · XLII
no [A] **• Aug. • aetatis**
vero suae XXXII

Oltre queste vi sono altre iscrizioni ormai illegibili tale è la rovina in cui si trovano, dedicate ad altri tedeschi:

a **Giorgio Sachspiren** del 1518 con un elegante monumento a pilastri e cimasa arcuata con palmette, fregi, e stemma gentilizio

a **Timoteo Pict** dalla Pomerania del 1 · Marzo 1567

ad **Adamo Kermonz** (?) acquiburgense del 1617

oltre una complessiva agli studenti e dottori della Germania morti in Bologna, ma senza indicazione di nomi.

quella del Presbitero, rialzando poi di venti once (50 centimetri circa) il piano delle tre navate, affinchè non apparisse troppo la sproporzione fra l'altezza, la lunghezza e la larghezza della chiesa. Egli alternò una serie d'archi a tutto sesto a dei tramezzi ad architrave con colonne ioniche, in modo da rompere la eccessiva lunghezza delle navate che, causa le linee generali, ne sarebbe risultata. A togliere la continuità delle linee superiori e della stessa volta servono i grandi archi delle due cappelle maggiori laterali di S. Domenico e del Rosario. Questa, com' è probabile, è la ragione dell' avere il Dotti scelto questo concetto nella distribuzione interna che contribuì a far preferire il suo disegno a quello di un concorrente, Alfonso Torreggiani. Anche la facciata della chiesa perdette allora il suo carattere originale, benchè solo in apparenza, perchè dopo gli ultimi assaggi risultò evidente l'antica struttura che si vorrebbe rimettere allo scoperto. Il Dotti sostituì alla grande rosa centrale un finestrone rettangolare e addossô al frontispizio un portico congiungendolo col pronao della chiesa, aggiuntovi nel secolo XVI: questo portico e il pronao furono demoliti nel 1874, per incominciare una serie di restauri al fabbricato. Ma da allora non se ne fece più nulla e lo sconcio che rimane è tanto più deplorevole sulle tracce facili e palesi dell'antica facciata che con poca spesa e in breve tempo potrebbe riprendere la sua severa e bella veste primitiva.

E quasi che non bastassero le tracce che indicheranno la strada da seguire nel restauro che si spera prossimo, rimane anche una preziosa incisione di Floriano Dal Buono del 27 Dicembre 1630 che raffigura la chiesa prima dei lavori di cui abbiamo parlato: incisione che non dev'essere dimenticata da chi avrà la cura del restauro. L'incisione rappresenta una solenne processione fatta in quel giorno per adempimento di voto pubblico. Vi si scorge chiaramente la porta attuale col pronao: in alto spicca una ricchissima rosa a colonnette concentriche: al sommo del frontispizio la solita croce greca incastonata nel muro come in S. Francesco, in S. Giacomo, in S. Giovanni in Monte.

Auguriamoci, pel decoro di Bologna, così ricca di monumenti e pel vantaggio dell'arte che a un serio restauro si ponga mano quanto prima.

Documento I.

1352. Giugno.

Iste sunt expense facte per fratrem Petrum de Pizolpassis ecc:

In primis pro reparatione frisorum altariorum Beate Marie et Beati Dominici lib. iiij s. i.

Item in opere (sic) chapellarum in gisso et sabulo et magisterio s. xxviij. d. vj.

Item in armaturarum et magistro et manuali in decem diebus L. iiij s. 10.

. . . .

Item dedi Nanino muratori pro reparatione domi pro gisso, lignamine et pro labore suo lib. iiij s. xij d. vj.

. . . .

Julij. — Item eodem die (primo mensis Julij) dedi magistro Francisco fabro pro fenestra ferrea in cella prioris lib. yj.

Item eodem die (tertio) in magistro et manualibus in duobus diebus pro dicto opere (orti infirmarie) s. xxiiij.

Item dedi Checho Zuchono pro reparatione anchone altaris majoris s. vj.

Item eodem die (x^0) in xx lambrechis pro claustro s. xxvij.

. . . .

Item dedi mestrali (?) chapelle Sancti Proculi pro reparatione putei pro domibus conventus s. 5.

Augusti. Item dedi magistro Gerardo et Nanino muratoribus lib. viij s. xvj.

Item eodem die (viiij) pro reparatione hostij dormitorij s. ii d. vj.

. . . .

Item dedi Nanino muratori pro reparatione clavige conventus s. xv.

Novembris. Item fratri Guillielmo de Guastavilanis pro atramento et vernice s. 1.

Item eodem die (xv) Nanino muratorij pro opere Sacristie s. ij.

Item Nanino de Luvoledo pro duobus plaustris lignorum s. vj.

Item eodem die (xx) Nanino muratorij pro factura muri sacristie l. ij s. x.

Item Nanino Muratorij eodem die (xxij) in colore d. vj.

Item eodem die Magistro Rigucio ecc s. xv.

Item die eodem (xxv) Magistro Nanino pro reparatione ocli et alterius operis sacristie s. xxj.

Item die xxv Magistro Blancho pro eo qui coperit sacristiam et claustrum s. xvij.

In primis circa archam beati Dominici s. xxx.

Item in colla pro altarij maiorj s. ij d. vj.

Item in feramentis pro quatuor altaribus l. j s. xj.

Item duobus Magistris qui coperierunt ecclesiam in viij diebus dando pro quolibet die sol v l. iiij.

Item in gisso pro arlogio sacristie s. vj.

M°C°CCLiij Mensis Aprilis.

Item dedi (viiij) eodem die fratri Symoni pro candelabris fiendis pro sacristia s. viij.

Item dedi xiij^a die mensis aprilis Martino de Sablum pro uno ligirio lignorum lib. iiij s. xii.

Item eodem die (xiiij^a mensis aprilis) dedi Nanino muratorij pro calce et gisso pro infirmaria s. xij.

De mense Decembris.

Item eodem die (xxviiij) dedi Nanino muratori pro reparatura chamere provincialis s. vij d. vi.

MCCCLiiij. De mense Marcij. Item eodem die (viij) dedi frati Simoni pro reparationealtaris Sancti Jacobi s. vi d. vj.

. . . .

Item xxij die dicti mensis dedi Nanino muratori pro gisso pro infirmaria et pro labore suo s. xviij.

De mense Julij.

Item Nanino pro labore suo lib. iij s. xviij.

Item expendidi in iiij[or] miliaribus lapidum pro sacristia et muro orti et aliis locis necessariis lib. xiiij.

Item in tribus miliaribus et octingentis cupis antiquis pro sacristia coperienda dando pro miliarj iij lib. et v s. ascendit in summa lib. xij s. vij.

Item in mille cupis novis lib. iiij.

Item dedi Nanino muratori pro iiij[or] diebus in quibus fecit colonellos super trunam sacristie dando vj s. pro die in summa s. xxviiij.

Item manuali suo dando iij s. et vj d. pro die in dictis iij diebus ascendit in summa s. xiiij.

Item expendidi in gisso pro claudenda hostio voltarum et operandum ibidem in locis necessariis in x. corbibus ecc. s. xxv.

Item Nanino pro opere vj dierum quibus operatus est super trunes ecclesie dondo in die vj. s. ascendit in summa s. xxxvj.

Item manuali suo dando pro diem iij s. et vj d. ecc. s. xxj.

Item expendidi in viij corbibus calcis pro pilastris et muro ortj dando pro corbe vj s. ascendit in summa s. x l. viij.

Item Nanino pro opere viiij dierum quibus operatus est ad construendum murum illum et pilastros orti dando pro die vj. s. ascendit in summa s. viij.

. . . .

Item in gisso pro reparanda sacristia et muranda et fenestra mutanda dando . . . . in summa lib. viij s. xij d. v.

MCCCLvij. Januarij.

Item eodem (die xxj) dedi Jacobo muratori pro tribus diebus quibus laboravit in quadam domo que est iuxta plateam ad rationem v s. per diem s. xv.

Item eodem die Magnanino manuali dicti magistri in dicto opere ad rationem duorum soldorum per die s. vj.

Item eodem die (xxviij) dedi magistro qui cooperit claustrum pro tegulis s. xvj.

. . . .

Marcij.

Item dedi Magistro Rigutio pro complemento operis suis pro reparatione spinarum lavatorij s. v.

Item eodem die (tercio aprilis) dedi Magnanino qui scopaverat et reparaverat capellam infirmorum s. ij.

Item uni qui reparavit cimiterium s. iij.

Item eodem die (xxviiij aprilis) dedi magistro Gerardo Chozo pro reparatione putei pro labore suo s. ij.

Item die eodem (i⁰ medij) dedi Dominicho infirmiario (sic) pro reparatione unius portichus infirmarie prope uno stilicidio quatuor doghorentibus gisso et operibus magistri et aliis necessariis in summa s. xxvj.

De mense Julij.

Item eodem die (xxj) dedi pro una porticu reparata in infirmaria iuxta puteum rasure pro degorentibus lambreclis, gisso et pro labore magistri et choopertoris predicte portichus s. xxxvj.

(Archivio di Stato di Bologna — Padri di S. Domenico. Libro d'amministrazione 1349—1357. $\frac{239}{7573}$).

Documento II.

1464.

„ . . . Fabrica per far fare la libreria de San Domenigo ecc.

c. 1. e segg. spese peì materiali

c. 2. v . . . . per le fenestre de vedro . . . L xxij

c. 4. v a la fabrica per prede, rosone e tere ecc. L iij s. x L x (?)

c. 5. r. a Gioanne de Copollo fornaxaro ecc. L xxvij

c. 17. r. 1465. a Lunardo tagliaprede ecc. L — x.

c. 17. v. Da Antonio Bonase per conto de le colone ecc. L iii. s. viiij.

„ A Lionardo fogaza (?) taglia prede . . . . . de basse e capitelli L. 1—.

c. po. r. Lonardo de Togaxe tagliaprede et Benedeto Brocho ecc. . . . . L.— s. xviiij

c. 21. v. 1465 A la fabricha de San Domenego L. una s. xiij . a Mº Aristottele ingegnero . . . . L. 1— s. xiij. ecc. Segne a c. 35. r. 24 Agosto 1542. (Conto della fabrica quale si fa in capo al Dormitorio de giovani).

„Io frate Ludovico da Bologna ho recevuto dal P. F. Leandro per dar principio alla testa del Dormitorio lire cento . . . . L. 100

c. 41. r. „A Mº Sebastiano tagliaprede per carra 26 di masegne lire tre s. diecj . . . . L. 3 s. 10.

„A Jacomo dal lago maggior . . . . . s. 16. d. 6; a piero dal lago magiore L. 1. s. 10; a M. Jacomo muradore a bonconto de opere 6 L. 3.

c. 41. v. „a Hercule da Campiano per opere 3 s. 15; a Lorenzo da Bologna s. 5. d. 6; a Polo da Reggio s. 15.

c. 42. r. „A Donato da Como per opere 8 L. 1. s. 12: a M. Piero Zanetino per cuppi et pietre L. 1. s. 15; a Bastiano Mascarino L. 4.

c. 42. v.„ . . a Jacomo dal lago magiore per opere 4 per cavare et empire li fundamenti s. 16: a Donato dal lago maggiore et a Zoan Maria da Carpi s. 16.

(Segue): 1563. „Et a di 16 ditto (Aprile) a M. Thomaso dal Falcone a bon conto di masegne lire quatro . . . . L. 4.“

Seguono pagamenti ai muratori Zanino, Giovanni da Reggio, Giacomo capomastro, Giovanni da Carpi, Antonio dal lago Maggiore, Andrea da Como e ai taliapietre (nome dato allora anche agli scultori di professione) Alberto Sighicelli, Cristoforo da Cento, Alberto, Matteo, ecc.

c. 50. r. 1565. adi 22 di Novembre.

„ A mº Antonio Tribilia . . . . L. 5.

c. 51. r. „Item (1546. Dicembre) dato a maestro Jacomo da Ferrara taglia prede dalli 10 di dicembre in sin alli 26 di Novembre de ditto anno per mano del Sindico come pare alla vacchetta sua et in questo in una posta a f. 62 lire cinquanta per fare il fenestrono di masegne del dormitorio cioè . . . . L. 50.—

c. 51. v. „Ho dato a maestro Antonio Tribilia da li 23 di Ottobre insin alli dui di Magio 1551 a bon conto di pietre et quadretti, Curnisoni tolte per coprire la testa del dormitorio in quatro partite cone appare in questo a f. 63 cioe . . . . L. 273.—

c. 61. v. „1550. 22. Agosto. Jo frate Leandro son convenuto cum Mº Jacomo da Ferrara tagliapreda de fare il fenestrone di massegna del dormitorio nuovo de studenti a tutte sue spese et esser presente quando se mettera in opera per Ducati 15 di oro che sarano sesanta lire, et che sia bello . . . . L. 60.

(Seguono i nomi di tutti gli operai e manovali che lavoravano nelle fabbriche pel convento in quegli anni.)

c. 66. r. „MDXXXXXI Adi io di Giugno a Mº Antonio Tribilia a bon conto della fabrica scuti sei di oro cioè . . . . L. 24.

(In fine) „1551 di e 12 Julij. Il. Rº Padre fra Leandro ha fatto accordo con Maestro Antonio Tribilio et per lui fra Ludovico da Bologna et son convenuti insieme di pagarli otto lire et soldi dieci per pertiga della volta stabilita et fatta fin alli peducci a tutte sue spese cioè . . L. 8. s. 10

1548. „adi . . . . (sic) di Genaro. Deve avere Mº Antonio Tribilia muradore per fare assettare el tetto et muro sopra il tassello della Casaza delle stalle di drizzare li pilastri et fare et muro ecc. . . . . . L. 60.“

(Archivio di Stato di Bologna. PP. di S. Domenico 136/7470. Zornale Fabrice conventis.) Vi sono anche incluse tutte le spese per le fabbrica dell' oratorio di Ronzano, che rimane tuttora, costrutto nel sec. XV.

Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525—1535.

Von Dr. **Alfred Bauch.**

Die Specialschriften von Rosenberg und Seibt über den Nürnberger und späteren Frankfurter Maler Sebald Beham haben viel Neues zur Lebensgeschichte des Künstlers gebracht.[1]) Sie enthalten aber noch manche der Aufklärung bedürftige Punkte. Vor Allem besteht zwischen Rosenberg und Seibt eine grosse Meinungsverschiedenheit über Beham's Aufenthalt während der Jahre 1525 bis 1534.

Rosenberg setzt das Verhör der „drei gottlosen Maler" Georg Pentz und der beiden Brüder Sebald und Barthel Beham, das zu ihrer Verbannung aus Nürnberg führte', „nach dem Monat Januar" 1525. Im Jahre 1528, bis zu welchem ihm sichere Nachrichten über den Verbleib Sebald Beham's fehlen, lässt er ihn wieder in Nürnberg sein, nachdem ihm wahrscheinlich der Aufenthalt in der Stadt wieder zugestanden worden war; 1530 gilt ihm die Anwesenheit Beham's in München als gewiss, und 1531 vermuthet er ihn wieder in Nürnberg. Für 1532 und 1533 fehlt ihm jede Andeutung über den Verbleib des Malers. Für 1534 nimmt er einen Aufenthalt desselben in Mainz an, und noch im selben Jahre 1534 trifft er den Künstler in Frankfurt am Main, wo dieser sich eine neue Heimstätte gründete, in der er bis zu seinem Tode (1550) verblieb.

Seibt nimmt mit Sicherheit an, dass dem Maler, nachdem er Ende Januar oder Anfang Februar 1525 aus Nürnberg ausgewiesen worden war, die Rückkehr nach Nürnberg noch vor 1528 wieder erlaubt wurde. Ein Aufenthalt des Malers 1528 in Nürnberg gilt ihm als erwiesen. Wie Seibt weiterhin angiebt, wurde Sebald Beham im Jahre 1529 zum zweiten Male aus Nürnberg ausgewiesen, und, nachdem er hierauf ein Wanderleben geführt, liess er sich 1531 dauernd in Frankfurt am Main nieder.

Im Folgenden wird der Nachweis erbracht werden, dass Sebald

---

[1]) Adolf Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig 1875. — G. K. Seibt, Hans Sebald Beham, Maler und Kupferstecher (geboren 1500 zu Nürnberg, gestorben 1550 zu Frankfurt am Main) und seine Zeit. Frankfurt am Main 1882.

Beham bereits Ende Januar 1525 aus Nürnberg ausgewiesen wurde, dorthin aber noch im Spätherbst 1525 zurückkehrte, und dass seitdem — abgesehen von zeitweiliger Abwesenheit — die Stadt Nürnberg bis Ende Juli 1535 sein ständiger Wohnsitz blieb.

In den Jahren 1524 und 1525 hatte der Nürnberger Rath vielfach gegen sectirerische und sozialistische Bewegungen in der Bürgerschaft anzukämpfen. Zu den Rädelsführern gehörten die „drei gottlosen Maler“ Georg Pentz und die beiden Brüder Sebald und Barthel Beham.[2]) Am 10. Januar 1525 wurden zunächst die beiden Beham beschickt und zur Rede gestellt „wegen irer uncristenlichen haltung vom sacrament und der tauf“. Am 12. Januar waren bereits alle drei Maler im Gefängniss. Der Rath befürchtete, wie es scheint, sogar einen bewaffneten Aufruhr in der Bürgerschaft; denn am 17. Januar liess er die Maler befragen, „was sy mit den schwertschmid zu Erlang(en) gehandelt“ hätten. Die Vernehmungen und der Prozess dauerten bis zum 26. Januar. An diesem Tage beschloss der Rath: „bey den 3 predigern rat suchen sampt den 3 doctoren, wie ein rat gepurn woll, mit den 3 malern verrer zuhandeln.“[3]) Am selben Tage noch gaben die Befragten ihr Gutachten ab. Gegenüber dem milderen Urtheil der Rechtsconsulenten, das darauf hinauslief, sich mit einer Verwarnung zu begnügen, stimmten die Theologen für Ausweisung,[4]) und noch am nämlichen Tage (26. Januar 1525) oder Tags darauf mussten die Maler die Stadt verlassen.[5])

Die Verbannung wurde jedenfalls in der üblichen Weise gegen sie ausgesprochen, sich in einer bestimmten Entfernung von Nürnberg nicht betreten zu lassen.

Das Exil muss ihnen sehr hart angekommen sein: sie petitionirten immer und immer wieder beim Rath um Erlass der Strafe. Aber nichts

---

[2]) Die Processakten in Sachen der „drei gottlosen Maler“ wurden, jedoch nicht ganz vollständig, veröffentlicht von Theodor Kolde in den „Beiträgen zur Reformationsgeschichte“. Sonderabdruck aus den „Kirchengeschichtlichen Studien“. Leipzig 1888, S, 228—250. — Einen neuen, vollständigen Neudruck dieser Akten dürfte das von Alfred Kurzwelly in Aussicht gestellte ausführliche Werk über den Maler Georg Pentz bringen. — Vgl. auch Friedr. Roth, die Einführung der Reformation in Nürnberg, Würzburg 1885, S. 250, und E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 831.

[3]) Rathsverlass von quinta post Pauli conversionis, 26. januarij 1525. Rathsmanuale 1525/26, Heft 11, Fol. 17a.

[4]) Rathschlagbuch No. 4 v. J. 1525, Fol. 195. — Kolde, S. 247.

[5]) Am 12. Januar 1525 wurden die drei Maler gefangen gesetzt. Im Rathschlag der Rechtsconsulenten und Theologen vom 26. Januar 1525 (Kolde, S. 247) heisst es von den Theologen, dass sie „nun by virzehen tage gefangen gelegen“. Im Gefängniss brachten die Maler 15 Tage zu, weil der Lochhüter für jeden der drei Gefangenen für 15 Tage Unkosten berechnete. — Vgl. hierzu Alfr. Bauch: „Ein vergessener Schüler Albrecht Dürer's“ in d. Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, 1896, S. 4, Anm. 6. — Hiernach ergiebt sich als Tag der Ausweisung der 26. oder 27. Januar 1525.

wollte ihr Bitten helfen; auch die Mutter der beiden Beham[6]) und Graf Albrecht von Mansfeld, die sich im März 1525 für sie verwandten, wurden vom Rath abgewiesen. Da trat zunächst eine Milderung für Pentz ein, dem der Rath unterm 28. Mai 1525 vergönnte, in Windsheim, das etwa zwölf Wegstunden von Nürnberg entfernt liegt, seinen Wohnsitz zu nehmen, aber mit dem ausdrücklichen Beifügen, dass er die Stadt Nürnberg und „eins rats gepiet" zu meiden hätte.[7]) Wahrscheinlich wandten auch Sebald und Barthel Beham sich nach Windsheim, da sie am 19. August gemeinsam mit Pentz — wenn auch wiederum vergebens — an den Nürnberger Rath die Bitte richteten, ihnen die Rückkehr zu erlauben.[8])

Endlich aber liess der Rath sich doch zur Begnadigung der ausgewiesenen Künstler herbei: er verfügte am 16. November 1525: Auf herrn Melchior Pfintzings, brobst [zu St. Sebald in Nürnberg] furbeth Sebolt und Bartholmes den Behaim und Jorg Benntz, maler, ir straf von der stat begeben mit dem beding, das man ein sonder achtung und aufsehen haben woll, wie sy sich halten werden und sover sy sich voriger weiss unschicklich halten werden, woll man sy wieder von hynnen weysen.[9])

---

[6]) In einem Rathsverlass vom 8. März 1525 (Kolde, S. 250) heisst es, den Malern wurde „ir begern gegen irer mutter abgelaindt". Es ist hier natürlich die Mutter der beiden Beham gemeint. Wie aber Neudörfer (G. W. K. Lochner, Joh. Neudörfer's Nachrichten von Nürnb. Künstlern und Werkleuten aus dem Jahre 1547, Wien 1875, S. 138) mittheilt, war Pentz in der Familie der Beham auferzogen worden, so dass die Mutter der beiden Beham auch als seine Mutter angesehn wurde. — Nur die beiden Beham waren in Nürnberg geboren, nicht aber Pentz, wie Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, S. 233, irrthümlich angiebt. Pentz war als Fremder in Nürnberg eingewandert und wurde dort 1523 als Neubürger aufgenommen. Vgl. A. Bauch: „Die letzten Tage des Malers Pentz" in d. Mittheil. aus d. german. Nationalmuseum, 1896, S. 44. — Zwei von Kolde nicht herangezogene Rathsverlässe, in welchen den Malern ihre Bitte um Wiedereinlass abgeschlagen wurde, sind folgende: Rathsverlass vom 10. Juli 1525 (Rathsman. 1525/26, Heft 3, Fol. 19a): Sebald und Bartholmes Beheim, den malern, ir pit umb nachlassung irer aufgelegten straf laynen. Burgermeister. — Rathsverlass vom 19. August 1525 (Rathsman. 1525/26, Heft 5, Fol. 8a): Sebald und Bartholmes den Beheimen und Jörgen Bentzen abermals leynen, sy einkommen zelassen. Burgermeister junger.

[7]) Jos. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, zweite Reihe, Nördlingen 1862, S. 53 und 54. — Rathsverlass vom 27. Mai 1525 (Rathsman. 1525/26, Heft 2, Fol. 11b): Jorg Pentzen, maler, vergönnen das er sich zu Windsheim nyderthun und do burger werden müg, doch das er dise stat und ains rats gepiet meyd. Burgermeister. — Am folgenden Tage theilte der Nürnberger Rath diesen Beschluss dem Maler brieflich mit. Briefbuch des Nürnberger Raths im k. Kreisarchiv Nürnberg No. 39, Fol. 239r und 240a.

[8]) Siehe Anm. 6 am Schluss.

[9]) Rathsmanuale 1525/26, Heft 8, Fol. 11a. — Theodor Kolde, Andreas Althamer, der Humanist und Reformator in Brandenburg-Ansbach, 1895, S. 17. — Die Maler Sebald und Barthel Beheim sehen wir auch sonst noch in Beziehung zu Melchior Pfinzing. Sie malten sein Wappen. Rosenberg S. 115 No. 266 und

Die Maler, die eine so grosse Sehnsucht nach Nürnberg zog, werden gewiss bald, also noch im Spätherbst 1525, zurückgekehrt sein.

Nun ergiebt sich ganz von selbst Nürnberg als Entstehungsort für Sebald Beham's Zeichnungen zu dem Buche, das der Nürnberger Buchdrucker und Briefmaler Hans Wandereisen 1526 unter dem Titel herausgab: das Babstum mit seinen Gliedern, gemalet und beschrieben, gebessert und gemehrt 1526. Gedruckt zu Nürnberg durch Hans Wandereisen.

Noch im selben Jahre (1526) musste sich der Nürnberger Rath wiederum mit Abwehr kirchlich abweichender Ansichten befassen. Von Nürnberger Bürgern wurden unter Anderen als „Schwärmer" verdächtig der Maler Hans Greifenberger, der schon einmal wegen Sectirerei in Untersuchung gezogen worden war, dann Hans Sachs, zweifellos der Nürnberger Schusterpoet, ferner der Kantor bei St. Sebald Andreas von Löwen, der Buchdrucker Lienhard Fink, bekannt durch sein frühes Eintreten für Luther, und endlich — die beiden Brüder Sebald und Barthel Beham. Aus den Quellen geht jedoch nur soviel hervor, dass der eine der Brüder Beham, der „des sacraments halb auch verdacht" war, ohne besondere Strafe davonkam; nur sollte im Geheimen sein ferneres Verhalten beobachtet werden. Der andere Bruder, wohl der trotzigere von ihnen, Sebald, zeigte sich aufsässig, und es musste ihm erst bedeutet werden: wenn er nicht zum Verhör erschiene, werde man ihn ins Loch führen lassen.[10])

Diese neue Behelligung und die Stellung unter Polizeiaufsicht, wie wir heut sagen würden, mag für Barthel mit Anlass gewesen sein, Nürn-

---

S. 88 No. 85. — E. Aumüller, Les petits maîtres allemands, Munich 1881, S. 18 No. 99 und S. 71 No. 71.

[10]) Rathsverlass vom 9. August 1526 (Rathsmanuale 1525/1526, Heft 5, Fol. 18a): Von wegen der angegebenen schwyrmer, nemlich Greyffenbergers, Hans Sachsen, Endres Leone, cantor zu sant Sebald, und Linhart Fincken, ist verlassen, desz Greyffenbergers halb, der seinem weyb selbs das sacrament geraicht hat, bei den theologi und andern doctoren zuratschlagen, desgleichen des cantors halb auch und her widerpringen. Die 2 maler, die noch nit beschickt sind, zu erkundigen, nachmals beschicken und der schwirmerey halb vom sacrament auch zu bemeren. Den pfaffen, der bey Bernhard Glatz ist, gleicherweis zubeschicken und zumern. C. Coler. J. Paumgartner. — Rathsverlass vom 16. August 1526 (Rathsmanuale 1526/27, Heft 5, Fol. 27b): Greiffenbergern, der vergangener zeit seinem weyb selbs das sacrament geraicht hat, das im nit gezimpt, dhweyl es nit sein ampt ist und im an kirchendinern nit gemangelt, von der stat zuweisen. Den cantor von sant Sebald, der nichtz vom sacrament helt, vor durch einen der prediger unterrichten zulassen und darnach auch von diser stat zuweisen. C. Coler. J. Paumgartner. — Sich Pehaim, malers, der des sacraments halb auch verdacht ist, sag disz malsz benugen zulassen und doch daneben seinerhalb in gehaimbd kundschaft zumachen, wie ers halt. Die herrn ut supra. Seinen, des Pehaims, bruder, der uf beschicken ungehorsam erschienen ist, widerumb zubeschicken, zumeren und, wo er aber nit köm, in ins loch führen zelassen. Ut supra. — Vgl. hierzu Alfred Bauch, Barbara Harscherin, Hans Sachsens zweite Frau, Nürnberg 1896, S. 56.

berg den Rücken zu kehren; denn schon im folgenden Jahre 1527 sehen wir ihn in München als Künstler thätig. In seine Vaterstadt kam er nur noch einmal im Jahre 1532: wenigstens spricht hierfür der Inhalt eines Rathsverlasses[11]) vom 28. Juli 1532: „Bartholmes Behaim mit 4 fl vereren.“ An einen Patrizier gleichen Namens ist nicht zu denken, und ein anderer Nürnberger Bürger Bartholomes (Barthel) Beham lässt sich gleichzeitig nicht nachweisen; man kann somit nur auf den Maler muthmassen, der wahrscheinlich diese Verehrung als Gegengabe für ein dem Rathe dedicirtes Kunstwerk erhalten hat.

Ich kehre nun wieder zu Sebald Beham zurück. Von seinem ferneren Aufenthalt in Nürnberg giebt Zeugniss einmal seine im Jahre 1528 herausgegebene und von dem Nürnberger Dichter Hans Sachs mit erklärenden Versen versehene Holzschnittcomposition „Das Bauernfest zu Mögeldorf“[12]), einem nahe bei Nürnberg an der Pegnitz gelegenen Pfarrdorfe, und dann die von ihm 1528 in Nürnberg veröffentlichte Schrift von der Proportion der Rosse.

Auf den letzteren Punkt verlohnt es sich etwas näher einzugehen, da die bisherigen Darstellungen das Quellenmaterial nicht erschöpft haben. Joachim Camerarius erwähnt: Dürer habe sich mit der Proportion der Rosse beschäftigt und bereits Messungen angestellt. Was Dürer aber hierüber aufgezeichnet, sei ihm durch die Treulosigkeit gewisser Leute entwendet worden, weshalb er später dies Vorhaben ganz aufgegeben habe. Dafür aber konnte er noch seine vier Bücher von menschlicher Proportion vollenden, die bereits in Druck waren, als er am 6. April 1528 aus dem Leben schied.

Da tauchte das Gerücht auf, der Maler Sebald Beham und der Formschneider Hieronymus Andreä hätten vor, ebenfalls ein Buch von der Proportion herauszugeben. Man schöpfte sogleich Verdacht, dass sie das Dürer abhanden gekommene Manuscript — worunter also doch nur die Dürer entwendeten Aufzeichnungen über die Proportion der Rosse gemeint sein konnten — in Druck erscheinen lassen wollten. Der Rath liess ihnen daraufhin am 22. Juli 1528 bedeuten: „das si bey eins rats straf, die man an leib und guet gegen ine woll fürnemen, sich enthalten, das abgemacht büchlin von der proporcion, das aus Albrecht Durers kunst und buchern abhendig gemacht worden, im druck ausgeen zulassen, so lang pis das

---

[11]) Rathsmanuale 1523/24, Heft 4, Fol. 3b. — Vgl. Anm. 6, wo der Maler in Rathsverlässen 1525 ebenfalls als Bartholmes Beheim erscheint.

[12]) Rosenberg, S. 13 und 131, No. 264. — Aumüller, S. 85, No. 246. — Rosenberg citirt die Ausgabe der Werke Hans Sachsens vom Jahre 1589. In der Tübinger Hans Sachs-Ausgabe von A. von Keller, V. Band (1870), S. 279, tragen die Verse die Ueberschrift: „Schwanck. Der pawern-tantz, versammelt auss mancherley dörffern“ und sind versehen mit der Datirung: Anno salutis 1528 am 15 tag Martii.“ In Nürnberg stand mir diese Holzschnittcomposition nur ohne die erklärenden Verse von Hans Sachs zur Verfügung, so dass ich eine Controlle bezüglich der Verse selbst nicht vornehmen konnte.

recht werk, so Durer vor seinem absterben gefertigt und in druck ist, ausgee und zu liecht pracht werd".[13]) Der Verdacht war unbegründet, denn weder Hieronymus Andreä, der das „rechte" Werk Dürer's zu drucken hatte, noch Sebald Beham erlitten eine Strafe wegen Diebstahls. Ja, man hatte es nicht einmal mit einem Plagiat zu thun: zeigt doch ein Vergleich des Dürer'schen Proportionswerks mit Sebald Beham's Proportion der Rosse und dessen Kunst- und Lehrbüchlein, das später zu Frankfurt erschien, dass die beiden Künstler in ihrer Methode von einander abweichen.[14]) Beham wollte eben nur mit seiner Publikation eher auf den Plan treten: es handelte sich um weiter nichts als ein Concurrenzunternehmen.

Das Verbot des Rathes, ein Buch drucken und erscheinen zu lassen, das sonst nichts mit Dürer's Proportionswerk zu schaffen hatte, und das nach Beham's eigener Versicherung nicht „eines anderen Meinung" und von ihm selbst „ersucht und erfunden" war,[15]) musste dem Künstler gewiss als ein ungerechtes erscheinen. Er wurde daher beim Rath vorstellig und wird sich auch gegen die erhobene Anschuldigung verwahrt haben. Aber da er nun einmal schon von früher her beim Rath übel beleumdet war,[16])

[13]) So der Passus nach dem Rathsbuch No. 14, Fol. 228b. — Die Rathsbücher sind eine officielle Redaction der Rathsmanuale, bestimmt für den amtlichen Gebrauch des Raths. Die Rathsbücher enthalten nur die wichtigeren Rathsverlässe, manchmal in etwas anderer Fassung, als die unmittelbar in den Rathssitzungen protokollirten Verlässe, wie sie in den Rathsmanualen vorliegen. — In den Rathsmanualen von 1528/29, Heft 4, Fol. 14b, lautet der Rathsverlass: Quarta 22. juli 1528. Iheronimus, formschneider, und Sebald Behem, malern, soll man verpieten, nichts der proporcion halber ausgeen zulassen, pis das exemplar, vom Durer gemacht, ausgangen und gefertigt ist, bey straf eins erbern rats, die man gegen iren leib und gutern furnemen wurd. C. Coler. H. Ricter. — Vgl. J. Baader, I, S. 10 und Lochner S. 156.

[14]) Seibt, S. 15, irrt mit seiner Ansicht, dass Sebald Beham durch die Verordnung des Nürnberger Raths gezwungen war, eine andere Constructionsmethode als Dürer anzuwenden; denn Sebald Beham hielt sich, wie im Folgenden zu ersehen ist, nicht an das Verbot des Raths, sondern veröffentlichte sein Büchlein von der Proportion der Rosse noch v o r dem Erscheinen des Dürer'schen Proportionswerks. Zu einer Aenderung der Constructionsmethode wäre also schwerlich noch Zeit gewesen, und ausserdem blieb Beham bei seiner abweichenden Methode auch in seinem 1546 zu Frankfurt a. M. erschienenen Kunst- und Lehrbüchlein, obwohl dort der Nürnberger Rath doch nichts hineinzureden hatte. — M. Thausing, Dürer, Leipzig 1884, 2. Auflage, II. Band, S. 325. Rosenberg, S. 15.

[15]) Rosenberg, S. 14 und 15.

[16]) Schon im Jahre 1521, als Sebald Beham noch Malergeselle war, hatte sich der Rath mit ihm zu beschäftigen; denn mit grösster Wahrscheinlichkeit ist folgender Rathsverlass auf Sebald Beham zu beziehen: Quinta Wunibaldi 25. novembris 1521 (Rathsmanuale 1521/22, Heft 9, Fol. 9): Sebolt, malergesellen, von seiner ungeschickten red wegen, so er gegen aim bruder prediger ordens gesagt, sein prediger predigt das evangelium als ein posswicht, 4 tag auf ein thurn strafen, sovern er bürger ist; wo nicht, sovil tag ins loch mit dem leib zuverpringen. Frist natalis. Und solche straf dem Hertzogen, prediger, anzeigen mit dem anhang:

blieben seine Bemühungen, eine Rücknahme des Verbotes zu erlangen, ohne Erfolg. Ueber die Abweisung seiner Bitte giebt ein Rathserlass vom 26. August 1528 Kunde: Bey einem rathe ist ertailt, Sebalden Beheim, maler, sein suppliciren abzulaynen und zusagen: meine herrn lassen es noch bei vorigem beschied bleiben, das er nichts drucken lasse von seinem gemachten buch, bis des Dürers buch vor im druck gefertigt werde und ausgee.[17]) Da kümmerte sich Beham, seinem trotzigen Charakter entsprechend, nicht weiter um das Verbot, sondern liess sein Buch noch vor Publikation des Dürer'schen Proportionswerkes, die erst Ende October 1528 erfolgte,[18]) erscheinen. Daraufhin verfügte der Rath am 31. August 1528: Sebald Beheim beschicken, dergleichen, were sein buchlein gedruckt, und herwiderbringen.[19]) Am nächsten Tage, dem 1. September, ordnete der Rath die Verhaftung des Künstlers an. Doch die Nürnberger hängen Keinen, sie hätten ihn denn: Sebald Beham hatte sich der Verhaftung durch die Flucht entzogen.[20]) Wie es scheint, war er aber nur mit knapper Noth entkommen. Am 6. October 1528 liess nämlich der Rath der Frau des Malers dessen Rock zustellen,[21]) was doch wohl nur so zu erklären ist dass die Häscher den Maler schon gefasst hatten, so dass er sich nur mit

---

ein rat woll sich versehen, er werd dem bruder umb sein unzeitig red, damit er den maler bewegt hat, auch strafen und fürkommen, das hinfüro dergleichen nicht mer gescheh, unrat zuverhüten. Leo Schurstab. P. Beheim. — Und sich nachvolgend bei dem frauenwirt erkundigen, wie es seine weiber gegen ainer frauen, bei der ein predigermunich gewest sein soll, gehandelt haben, und solhs herwiderpringen. P. Beheim.

[17]) Rathsbuch 14, Fol. 249a. — In den Rathmanualen 1528/29, Heft 5, Fol. 19a lautet dieser Verlass: Quarta 26. augusti 1528. Sebald Beheim, maler, sein begern ablaynen, und noch bei vorigem bescheid lassen bleiben, nichts ausgeen zulassen, bis Dürer drug vor ausgee. H. Rieter.

[18]) A. von Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, S. 463. — K. Lange und F. Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass. Halle a. S. 1893, S. 236.

[19]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 5, Fol. 23a. — Seibt, S. 14, giebt also irrthümlich an, dass Sebald Beham's Proportion der Rosse erst erschienen sei, als das Dürer'sche Proportionswerk bereits herausgegeben war.

[20]) Die hierauf bezüglichen Rathsverlässe, die wie der im Text citirte vom 31. August 1528 in der kunstgeschichtlichen Litteratur noch nicht verwerthet wurden, mögen ihrem ganzen Wortlaut nach folgen: Eritag 1. septembris 1528 Sebalden Beheim von stund an uff den thurn in die straf schaffen, nachmals retig werden, wenn man ihn herablassen wolle, auch das verkaufen des buchs von neuem verpieten und die bucher von Frankfurt widerbringen zu lassen bei straf, so lang ufm thurn zubleiben. Je(ronymus) Baumgartner. H. Geuder.“ Rathsmanuale 1528/29, Heft 5, Fol. 24b. — Dann heisst es auf demselben Folium zum gleichen Tage weiter: Sebald Beheim, so er betreten, in das loch legen, weil er gewichen, auch die bucher und form niderlegen. Je(ronymus) Baumgartner. H. Geuder.

[21]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 7, Fol. 4b: Dinstag 6. octobris 1528: Sebald, malers, rock seinem weib zustellen. Je. Baumgartner.

Hinterlassung seines Rockes ihren Händen entwinden konnte. So musste der Rath sich damit begnügen, die gedruckten Exemplare des Beham'schen Proportionsbuches, soweit sie noch nicht verkauft waren, sammt den Formen zu confisciren.[22])

Die freiwillige Verbannung Beham's war nicht von langer Dauer, Schon am 3. Dezember 1528 beschloss der Rath, ihn auf eine bürgerliche Strafe, „soverren er sich darein begibt", wieder einkommen zu lassen.[23]) Der Maler zögerte jedoch, unter dieser Bedingung zurückzukehren, und setzte es durch, dass ihm am 6. Februar 1529 seine Strafe erlassen und er mit einer „sträflichen Rede", also mit einem blossen mündlichen Verweise davon kam.[24])

„Im Jahre 1529 wurde Beham zum zweiten Male aus Nürnberg ausgewiesen", schreibt Seibt, der sich bei dieser Ansicht weniger auf Sandrat's Angabe stützt als auf eine Notiz, welche aus dem Jahre 1618 stammt und also fast ein Jahrhundert später niedergeschrieben ist. Sandrat erzählt:[25]) „weiln er aber zimlich liderlich gelebt und allerley ungeschickte (unschickliche) Sachen gebildet, hat er sich von Nürnberg nacher Frankfurt gemacht." Die andere Nachricht aus dem Jahre 1618 findet sich in einem Verzeichniss, welches der Nürnberger Zoll- und Wagmeister Paul Behaim von seiner Kupferstichsammlung im Jahre 1618 anfertigte. Bei Erwähnung des Kupferstiches, das ein vom Tode überraschtes Liebespaar darstellt, macht Paul Behaim die Bemerkung: „propter quam picturam Sebaldus Beham civitate fuit ejectus." Rosenberg, der bei seiner Schilderung ebenfalls diese beiden Ueberlieferungen in Betracht zieht, hat schon mit scharfem kritischen Blick sich gegen deren Glaubwürdigkeit ausgesprochen. Ich füge noch bei, dass die Ausweisung, wäre sie erfolgt, sicher in den Rathsprotokollen, in welchen alle Beschlüsse des Nürnberger Rathes ver-

---

[22]) Siehe Anm. 20 am Schluss.

[23]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 9, Fol. 4a: Donerstag 3. decembris 1528. Sebalden, maler, uf ein burgerliche straf, soverren er sich darein begibt, lassen einkumen. J(unger) burgermeister. — Dass hier der Maler Sebald Beham gemeint ist, geht aus dem Register zu den Rathsmanualen hervor, wo er als „Sebald Beheim, maler" bezeichnet ist. — Ausführlicher ist dieser Rathsverlass im Rathsbuch 14 (N) Fol. 275b gehalten: Ertailt ist, das man Sebalden, maler, der vergangener tag, als man ine umb sein ungehorsam uf einen thurn geschafft, entwichen, uf burgerliche straf, soverren er sich darein begebe, wider soll einkomen lassen. Actum mitwoch (!) 3. decembris anno 1528 per den j(üngern) burgermeister [i. e. Hans Bömer]. — Diese Stelle aus dem Rathsbuch findet sich auch citirt bei Lochner a. a. O. S. 139, aber mit dem unrichtigen Datum 1. December 1528.

[24]) Rathsmanuale 1528/29, Heft 11, Fol. 12b: Sambstag 6. februarij 1529. Sebolten, maler, sein straf nachlassen mit einer streflichen red. S. Gross.

[25]) Joachim von Sandrart, Teutsche Academie, Nürnberg 1675, S. 233.

[26]) Rathsman. 1529/30. Heft 13, Fol. 13b. Dinstag 22. marcy 1530: Sebald, malers, dochter, 3 kind, in die fündel schaffen, bis der vater gesund wird und sy neren kan. Burgermeister. — Im Register zu den Rathsmanualen steht: Sebald, malers, kind.

bucht sind, einen schriftlichen Niederschlag gefunden hätte, was aber nicht der Fall ist.

Aus den oben angezogenen, bisher nicht benützten authentischen Quellen geht vielmehr hervor, dass der Maler im Jahre 1529 nicht und am wenigsten wegen lüderlichen Lebenswandels oder unzüchtiger Bilder aus Nürnberg ausgewiesen wurde, sondern dass er im Februar 1529 aus seiner zweiten, diesmal aber freiwilligen Verbannung nach Nürnberg zurückkehrte.

Im März 1530 verlautet von einem kranken Maler Sebald, dessen drei Töchterlein bis zur Genesung des Vaters in der Findel verpflegt werden sollten.[26]) Obwohl der Künstler öfter kurzweg „Sebald, Maler" genannt wird, auch verheirathet war, so dass er also der Vater der erwähnten Kinder gewesen sein konnte, so ist hier doch möglicherweise der sonst unbekannte Maler Sebald Greiff gemeint, der später im Jahre 1532 als Stadtpfeiffer angenommen wurde.[27])

Im Juni 1530 finden wir den Künstler in München. Damals kam Kaiser Carl V. auf seiner Reise zum Augsburger Reichstage über München wo ihm während seines Aufenthaltes (10. bis 14. Juni 1530) grosse Festlichkeiten veranstaltet wurden.[28]) Am Tage seiner Ankunft führte man ihm eine halbe Meile von München ein kriegerisches Schauspiel vor, den Sturm auf eine Veste, wovon Sebald Beham auf einem Holzschnitt, datirt vom 10. Juni 1530, eine Abbildung giebt. Seine Darstellung stimmt genau überein mit der Schilderung, die der gleichzeitige Chronist Sebastian Franck von diesem Manöver entwirft.[29]) Dies und die Ansicht von München, die der Künstler links auf seinem Holzschnitt angebracht hat, lassen den sicheren Schluss zu, dass er als Augenzeuge bei diesem Schauspiel zugegen war.

Bezüglich der Anwesenheit Beham's in München herrscht zwischen Rosenberg und Seibt keine Meinungsverschiedenheit. Für das Jahr 1531 aber gehen ihre Ansichten weit auseinander. In diesem Jahre liess der kunstliebende Cardinal Albrecht von Mainz das sogenannte Beham'sche Gebetbuch mit Miniaturen schmücken, von denen sechs von Sebald Beham, die übrigen zwei von dem Nürnberger Illuministen Niclas Glockendon ausgeführt

---

[27]) Rathsman. 1532/33, Heft 8, Fol. 24a. Quarta 13. novembris 1532: Dem schneider, der umb das pfeifer ampt wirbt, ain zerung schenken und zu gemainer stat pfeifer Sebalden, maler, anzunemen. P. Grunthherr. — In den Nürnberger Jahresregistern (Stadtrechnungen) von 1532, wird unter den Stadtmusikanten keiner mit den Vor- oder Zunamen Sebald erwähnt. Dagegen findet sich in den Jahresregistern von 1533 ab ein Sebald Greyff unter den Stadtmusikanten aufgeführt, der also mit dem Maler Sebald identisch ist.

[28]) Chr. Fr. Stälin, Aufenthaltsorte K. Karls V. Forschungen zur deutschen Geschichte, 1865, Band V, S. 571. — Hermann Baumgarten, Geschichte Karls V. 1892. 3. Band, S. 27 und 28.

[29]) Chronica, Zeytbuch und Geschychtbibel von Anbegyn biss inn diss gegenwertig 1531. Jar . . . durch Sebastianum Francken, Anno MDXXXI, Fol. 228r.

wurden. Auf der ersten Seite des Gebetbuches machte der Cardinal die eigenhändige Bemerkung: Anno domini MDXXXI completum est presens opus sabbato post invocavit. Albertus Cardinalis manu propria scripsit. Rosenberg verlegt die Anfertigung der Miniaturen nach Nürnberg. Da aber die Bemerkung den Anschein erweckt, als habe der Cardinal damit bestätigen wollen, das Werk sei in seiner Gegenwart zum Abschluss gebracht worden, so stimme ich der Annahme Seibt's bei, dass der Cardinal die beiden Künstler für diese Arbeit nach Aschaffenburg, der Sommerresidenz der Mainzer Kurfürsten, oder nach Mainz selbst berufen habe, zumal Beham auch später noch einmal am Hofe des Cardinals anzutreffen ist: er vollendete 1534 die berühmte Tischplatte des Cardinals, die wegen der vertrauten Kenntniss, die der Künstler in seinen bildlichen Darstellungen vom Hofe des Kirchenfürsten und von den intimen Beziehungen des letzteren zeigt, nur in Mainz entstanden sein kann.

Dagegen kann ich Seibt nicht beipflichten, wenn er den Beweis Rosenberg's nicht für stichhaltig findet, dass Beham weiterhin im Jahre 1531 sich wiederum in Nürnberg aufgehalten habe, weil er damals seine figurenreichen Compositionen in Holzschnitt, die sieben Planeten, bei dem Nürnberger Formschneider[30]) und Illuministen Albrecht Glockendon verlegte.

Auch noch einen anderen Holzschnitt mit der Darstellung einer Dorfkirchweih, liess Beham im Jahre 1535 bei Albrecht Glockendon in Nürnberg drucken und erscheinen. Dieses Blatt soll, wie Seibt angiebt, von Beham ebenfalls nicht mehr in Nürnberg, sondern in Frankfurt am Main gezeichnet worden sein, während Rosenberg es für möglich hält, dass die Entstehungszeit dieses Holzschnittes, da es von ihm auch Abdrücke ohne Jahreszahl giebt, früher und zwar noch in den Nürnberger Aufenthalt Beham's zu setzen ist.

Was besagen hingegen die Quellen? Erstens, dass Beham nicht, wie Seibt ausführt, schon 1529 Nürnberg für immer verlassen und auch nicht bereits 1531 seinen festen Wohnsitz in Frankfurt a. M. genommen hat, zweitens, dass auch die Annahme Rosenberg's, Beham sei in Frankfurt seit 1534 ansässig gewesen, eine irrige ist. Der Maler hatte vielmehr, nachdem er 1528 aus Nürnberg entflohen und 1529 dorthin wieder zurückgekehrt war, noch bis Ende Juli 1535 — abgesehen von zeitweiliger Abwesenheit — seinen ständigen Wohnsitz in Nürnberg. Es liegt demnach kein Grund vor zu zweifeln, dass die zuletzt erwähnten Holschnitte aus den Jahren 1531 und 1535, die in Nürnberg verlegt wurden, auch in Nürnberg selbst von der Hand des Künstlers entworfen worden sind.

Die irrthümliche Annahme Seibt's, Beham habe schon 1531 in Frankfurt a. M. sein Domizil gehabt, hängt mit dem Monogramm des Künstlers zusammen. Seibt hält nämlich die alte Tradition, Beham habe, sobald er in Frankfurt ansässig war, das P seines Monogramms HSP, mit dem er

[30]) Albrecht Glockendon war ausser Illuminist auch Formschneider. — Siehe das Verzeichniss der Nürnberger Formschneider von Joseph Baader in A. von Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Leipzig 1868, I. Jahrgang, Seite 234.

seine Arbeiten noch 1530 bezeichnete, in ein B umgewandelt, für durchaus glaubwürdig. Ein Kupferstich, eine hohe, reich verzierte Vase, mit der Jahresangabe 1531 trägt zum ersten Mal das Zeichen IsB, und deshalb bezeichnet Seibt diesen Kupferstich als den ersten „Frankfurter" Kupferstich Beham's.

Der Grund der Umwandlung des P in B ist nach Seibt einfach der, dass in Oesterreich und Franken sich der althochdeutsche Anlaut p länger gehalten hat, als z. B. im Maingau und in der Wetterau. Aber auch dieser Grund ist nicht stichhaltig: schon in den Nürnberger Bürgerverzeichnissen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird der Familienname Beham bald mit P, bald mit B geschrieben. Die Lautverschiebung war in Nürnberg auch noch in den ersten Decennien, ja länger in Fluss, aber sie war doch schon so weit durchgedrungen, dass, wie schon die aufgeführten Quellencitate besagen, der Name Behaim (Beham) schon fast ausschliesslich mit weichem Anlaut, also mit B gesprochen wurde; denn nur in einem einzigen Rathsverlass vom 16. August 1526 wird der Familienname des Künstlers „Pehaim" geschrieben. Consequenz in der Orthographie lag der damaligen Zeit überhaupt fern. Auch Sebald's Bruder Barthel Beham — und darauf hätte Seibt achten sollen — verfuhr in seinem Monogramm nicht consequent: in Handzeichnungen von 1502, 1503, 1504, 1505 und 1512, die also noch in Barthel Beham's Nürnberger Zeit gehören, wählte er das Monogramm B B,[31]) in Arbeiten von 1527 und 1529 bediente er sich dagegen des Monogramms B P,[32]) um 1530 und 1531 entweder Bartholome Beham oder wieder B B zu signiren.[33]) Wenn also Sebald Beham in seinem Monogramm schwankt, so zeigt er sich eben bezüglich der Orthographie auch nur als Kind seiner Zeit; und wenn er dann schliesslich 1531 das P in seinem Monogramm zu B umwandelte, so brachte er damit sein Künstlerzeichen nur in Einklang mit der in Nürnberg üblichen Aussprache seines Namens: Beham. Ich kann daher auch der Ansicht Rosenberg's, Sebald Beham habe mit der Aenderung seines Monogramms den Anfang einer neuen Periode seines Lebens andeuten wollen, nicht beipflichten.

Erst im Jahre 1535 schied Sebald Beham aus dem Nürnberger Bürgerverbande: er erschien am 24. Juli 1535 „in offenem Rathe", sagte persönlich, wie es Vorschrift war, sein Bürgerrecht auf und wurde „der Ordnung nach" in die Losungstube gewiesen.[34]) Hier in der Losungstube, wo von

---

[31]) Rosenberg, S. 81 unter Handzeichnungen No. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. und 13.

[32]) Ebenda, S. 85, No. 39 und S. 88, No. 92.

[33]) Ebenda, S. 79, No. 22 und S. 88, No. 89.

[34]) Rathsmanuale 1535/36, Heft 5, Fol. 1b. Sambstag 24. julij 1535. Sebald Beham, maler, hat sein burgerrecht im offnen rath aufgesagt und ist der ordnung nach in die losungstuben gewisen. Burgermeister. — Im Rathsbuch 17 (Q), Fol. 72a heisst es: Sebald Beham, der maler, hat sein burgerrecht mit ubergebung gewonlicher verschreibung in offnem rath aufgesagt und ist darauf umb abschied in die losungstuben gewisen. Per die burgerherrn. 24. julij 1535.

den austretenden Bürgern die etwa noch unbezahlte Losung, d. h. die etwa noch rückständige directe Steuer von Capital und Einkommen, sowie die Nachsteuer, eine nach dem gesammten Vermögensstande des Ausscheidenden bemessene nachträgliche Abgabe, erhoben wurden, fand er sich noch am selben Tage ein, hatte aber nichts zu erlegen,[35] ein Beweis, dass er es in Nürnberg mit aller seiner Kunst zu keinem Vermögen gebracht hatte.

Von Nürnberg wandte er sich nach Frankfurt am Main, wo ihm ein besserer Verdienst winkte. Hier hatte er schon früher Verbindungen angeknüpft: bereits im Jahre 1533 waren dort bei Christian Egenolff seine Holzschnitte zum Alten Testament unter dem Titel erschienen: „Biblisch Historien, figürlich fürgebildet durch den wolberümpten Sebald Beham von Nürnberg. HSB."[36]

Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker Frankfurt's, der aber zugleich auch Verlagsbuchhändler war, wusste die tüchtigsten Illustratoren für seine buchhändlerischen Unternehmungen zu gewinnen.[37] Auch Sebald Beham wurde, als er sich in Frankfurt ansässig gemacht hatte, noch vielfach von ihm beschäftigt. Es hat daher die Vermuthung Rosenberg's, Sebald Beham habe auf Egenolff's Veranlassung seinen Wohnsitz Nürnberg mit Frankfurt vertauscht, sehr viel für sich.

---

[35]) Bürgerbuch von 1534—1631 (M. S. 238) Fol. 190b: Sebald Beham, maler, resignavit, dedit litteram et o sabbato vigilia Jacobi (24. Juli) 1535.

[36]) Ph. F. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1862, S. 63.

[37]) H. Grotefendt, Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1881. Seibt S. 42 und Rosenberg S. 40 und 41.

Zum Holzschnittwerke Erhard Schön's und Peter Flötner's.

Von **Campbell Dodgson.**

Heller (Leben und Werke Dürer's No. 2091) beschreibt ausführlich und genau einen schönen anonymen Holzschnitt: Johann Teuschlein von Frickenhausen, Prediger in Rothenburg a. d. Tauber, überreicht dem Bischof von Würzburg seinen Index zu den Werken des heil. Augustin; oben steht Maria mit dem Kinde zwischen S. Kilian und S. Lorenz. Der Index wurde 1517 in Nürnberg von F. Peypus für J. Koberger gedruckt. Den Titel umrahmt die bekannte Bordüre mit der Taufe Christi, B. app. 30. Der fragliche Holzschnitt (H. 165. Br. 146 mm) steht auf der Rückseite des Titels; der Text oben und unten ist mit beweglichen Typen gedruckt. Auch Passavant (III. s. 191, No. 203b.) erwähnt das Blatt, mit der Bemerkung, es sei im Stile von H. S. Beham. Mit Beham hat es sicher nichts zu thun. Mir scheint es vielmehr ein charakteristisches Werk des E. Schön zu sein, dessen Illustrationen zum Hortulus Animae Peypus im selben Jahr, 1517, für Koberger druckte. Das Blatt hat viel Aehnlichkeit mit Schön's Hauptwerk, dem Rosenkranz (Pass. 35). Der Gesichtstypus der Jungfrau kommt im Engelkreise innerhalb des Rosenkranzes wiederholt vor. Er ist auch mit der heil. Katharina und mit dem das Schweisstuch links tragenden Engel zu vergleichen. Das stark betonte Auge ist besonders charakteristisch. Die langen, schlanken Finger, ohne Andeutung der Gelenke oder Nägel, sind weiter zu beachten. Der Nimbus des Kindes durchkreuzt auf eigenthümliche Weise die seine Mutter umstrahlende Glorie. Aehnliches kommt auf dem Rosenkranze und auf der S. Anna Selbdritt des Hortulus (B. 24) vor. Die Gesichter des heil. Lorenz, des bischöflichen Kaplanes und des knieenden Doctors sind für Schön geradezu typisch, und gleiche Züge sind unter den Engeln und Heiligen des Rosenkranzes leicht aufzuweisen.

Beiläufig sei bemerkt, dass die Passionswerkzeuge tragenden Engel links und rechts von der Taufe Christi auf der umstehenden Titelbordüre von der Radirung Dürer's (B. 26) von 1516 mit wenigen Veränderungen entlehnt sind, während das halbdrapirte Todesskelett der linken Seitenleiste an eine ähnliche Figur im Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1515 erinnert.

Sonst enthalten die Gegenstände, selbst die apokaliptischen, nur indirecte Anklänge an Dürer.

Dem Zeichner des grossen Rosenkranzes glaube ich auch eine Handzeichnung zuschreiben zu dürfen, welche neulich von Woermann in der dritten Mappe der Dresdner Handzeichnungen, Tafel XIII, No. 91, als „angeblich Hans Springinklee" herausgegeben wurde. Sowohl der Madonnentypus wie die Gesichtszüge der aus dem Fegefeuer gerettete Seelen emportragenden Engel dieses 1520 datirten Entwurfes zu einem Votivbilde sind wieder dieselben wie auf dem genannten Holzschnitt. Besonders ist der naive Ausdruck der beiden Engel auf der linken Seite ein Kennzeichen des Künstlers. Die Verzierungen oben und unten dürfen weiter mit den Randverzierungen des Hortulus Animae verglichen werden, welche wahrscheinlich von Schön herrühren.

Für ein schwächeres Werk desselben Künstlers halte ich das Titelblatt (H. 148, Br. 103 mm) des ebenfalls von J. Peypus 1517 gedruckten Erasmi Stellae Libanothani Interpraetamenti Gemmarum Libellus Unicus. Die aus einem einzigen Stock bestehende Bordüre umfasst den auf einen leeren Raum mit Typen gedruckten Titel. Auf Postamenten stehen links S. Petrus, rechts S. Barbara: oben halten zwei Putten je ein Schild mit den beiden Nürnberger Wappen; unten sind zwei Sirenen und zwei leere Schilder. Weder in der Zeichnung noch im Schnitt ist diese Composition so gut ausgeführt wie die beglaubigten Werke Erhard Schön's; trotzdem zeigen die Gesichter der beiden Heiligen dessen eigenthümlichen Typus.

Pass. 36, der Sterbende, gehört wahrscheinlich einem Buch, wohl einer Ausgabe der Ars moriendi. Noch sah ich aber kein Exemplar des Holzschnittes, welches auf der Rückseite oder auf der weissen Tafel unten Text hätte.

Die seltenen von Nagler (Mon. II, No. 1755—1756) beschriebenen Holzschnitte sind beide im British Museum. Ich begreife nicht, warum Nagler hier die Autorschaft Schön's bezweifelt. Der spitzige Winkel neben dem Monogramme No. 1755 gehört ebenfalls zu dem grossen dem Titelblatt des Gesellenbuchs entnommenen Monogramme, welches Nagler oben (No. 1754) an der ersten Stelle mit Auslassung des Winkels reproducirt. Zeichnung und Schnitt sind vorzüglich und der Abdruck auf weissem Papier (Wasserzeichen: ein Hund) aus der Sammlung Mitchell ist sehr frisch und gut erhalten. Die Maasse (H. 301, B. 253 mm) sind bei Weitem zu gross, um für irgend ein Werk von Rivius zu passen, und das Blatt scheint überhaupt von keinem Buch herzustammen.

Unter No. 1756 beschreibt Nagler eine Zeichnung. Da er nicht als Augenzeuge spricht, ist hier vielleicht ein Missverständniss anzunehmen. Jedenfalls findet sich diese Composition im British Museum (schon im Inventar von 1837) als Holzschnitt (H. 280, Br. 189 mm), wahrscheinlich ein Probedruck, da jeder Strich noch scharf und rein erscheint und der zum eigentlichen Titel bestimmte Raum noch für kein Buch benutzt worden ist. Dargestellt ist der Stamm von Isai. Dieser liegt vorn zwischen

den stehenden Propheten Jesaias und Jeremias. Der Stamm trägt an der Stelle der Blumen Halbfiguren der Ahnen Christi. Von David an trennt sich der Stamm, um links durch Salomon, einen namenlosen König und Joachim zu Maria, rechts durch Nathan, wieder einen namenlosen König und Jacob (s. Matth. I. 16) zu Joseph zu steigen. Zwischen den Eltern sitzt Christus oben als nacktes Kind, ein Kreuz tragend, von den vier Evangelisten umgeben, während die heilige Taube über ihm schwebt. Der Grund ist mit horizontalen Linien schattirt, welche nur vom strahlenden Nimbus Christi unterbrochen sind. Die Namen der Personen und die Sprüche der beiden Propheten sind mit kleinem, sehr fein geschnittenem xylographischen Text gedruckt. Unten links sind Monogramm und Jahreszahl, 1528.

Damit schliesst sich die Reihe der datirten oder datirbaren Werke Schön's, bis wir zum 1538 veröffentlichten Gesellenbuch „Unnderweissung der Proportzion“ gelangen. Die Behauptung, dass das perspectivische Werk von Rivius (1547) und Vitruvius Teutsch (1548) viele Holzschnitte von Schön enthalten, wie Passavant (No. 37) und Nagler (Mon. II, 1754 No. 5—6) angeben, ist grundlos. Diese Holzschnitte, so weit sie überhaupt einem selbstständigen Künstler zuzuschreiben sind, sind von Peter Flötner, wie schon Reimers wahrgenommen hat. Nagler's Behauptung, dass der gerüstete Ritter, B. 33, im späteren Drucke des Rivius vorkomme, ist falsch. „Der von den Kriegsinstrumenten umgebene Held [Josua] erinnert“ nicht im Mindesten „an Kaiser Maximilian“, und ist jedenfalls identisch mit dem von Nagler als No. 4 citirten Titelblatt der Biblia Germanica, „Das Ander teyl des allten Testaments mit fleyss verteutscht“, Nürnberg, F. Peypus, 1524, Fol. Kein Holzschnitt aus Schön's „Unnderweissung der Proportzion“ erscheint in den Büchern des Rivius. Dagegen erinnern einige unbezeichnete Blätter in der zweiten Hälfte der Unnderweissung (von dem 17., Bl. D. 1 bis zum 24., Bl. E 1 sammt andern erst in der zweiten Ausgabe zum Schlusse beigefügten Illustrationen) merkwürdiger Weise an den Stil Flötner's. Sie unterscheiden sich von den bezeichneten Blättern Schön's nicht nur insofern sie mit reicherem Detail, Schattirung, Modellirung u. s. w. ausgeführt sind, was schon im Plane des Buches liegt, sondern auch in den Umrissen und Gesichtszügen. Nach der 16. Figur kehrt Schön's Zeichen nicht wieder; man dürfte aber annehmen, von stilistischen Gründen abgesehen, dass das auf dem Titelblatt befindliche Monogramm sich aufs Ganze beziehen müsste. Dass Flötner wirklich dabei beschäftigt wurde, kann wohl nicht bestätigt werden. Die Hypothese, er sei ein Gehülfe von Schön gewesen, ist allerdings ausgeschlossen, da wir wissen, dass der eingewanderte Künstler schon am 1. Oktober 1522 in Nürnberg als fertiger Meister zum Bürger aufgenommen wurde.

Noch mit einem Holzschnitte steht traditionell der Name Erhard Schön's in Verbindung. Von der von Dürer's Wandgemälde im Nürnberger Rathhaus beeinflussten Verleumdung des Apelles ist der Holzstock noch in der Sammlung Derschau zu Berlin vorhanden. Das Blatt ist zweimal

von R. Z. Becker, 1808 und 1810, herausgegeben worden. Auf alten Abdrücken steht die Adresse entweder Hans Guldenmundt's oder Hans Weygel's, Formschneider zu Nürnberg, mit einem Gedichte von Hans Sachs, welches aus äusserlichen Gründen 1534 zu datiren ist. Was den Gegenstand betrifft, wurde das Blatt von R. Förster, Jahrb. d. Königl. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. VIII, S. 99 (mit verkleinerter Abbildung) hinreichend besprochen. An die Autorschaft E. Schön's habe ich nie glauben können. Jetzt glaube ich mit grosser Sicherheit, die Hand P. Flötner's zu erkennen. Die runden Fenster und runden Gewölbe der Architektur sprechen für ihn; noch deutlicher spricht der Gesichtstypus des Midas (vergl. die Abbildung Reimers S. 59). Reimers sagt S. 13: „besonders charakteristisch für das Flötner'sche Ornament ist ein schotenartiges Blatt, aus dem zu beiden Seiten Stiele mit Halbblättern hervorwachsen. Das Prototyp dieser Bildung ist die Palmette". Dieses „palmettenartige Blatt" ist bei Reimers an den Figg. 9, 10, 13, 42 zu erkennen (vergl. auch den von K. Lange abgebildeten Fries, Jahrbuch Bd. XVII S. 167). Nun, gerade dieses Flötner'sche Laubornament ist am Throne des Midas auffallend als einziger Zierath angebracht. Die beiden oberen Stufen vor dem Throne sind ähnlich gebildet wie auf dem bezeichneten Holzschnitt, Bl. 22 der Hungern Chronica, 1534.

Schliesslich will ich ein paar Flötner'sche Holzschnitte besprechen, welche allerdings von Schön ganz und gar unabhängig sind.

Der Holzschnitt eines Triumphbogens, welcher dazu bestimmt war, den Einzug Carl's V in Nürnberg am 16. Februar 1541 zu feiern, scheint von Flötner gezeichnet zu sein. Das Blatt misst H. 335, Br. 497 mm und ist von zwei Stöcken gedruckt. Ueber dem grossen Bogen in der Mitte ist eine von zwei Putten gehaltene Tafel mit den Worten IMPERATORI CÆSARI AVG:/ CAROLO V HISPANIAR/. Noch höher stehen sieben Musicanten auf einem Balkon. Ueber dem Gesims ist der auf ein besonderes Blatt Papier gedruckte Reichsadler zwischen den Herkulessäulen und zwei Wappen, welcher vielleicht nicht zum ursprünglichen Entwurf gehört. Zu beiden Seiten des Bogens stehen in Nischen links die Klugheit, rechts die Gerechtigkeit. Die von kleineren Thüren durchgebrochenen Seitenwände sind von der gleichen Bauart, wie sie in Vitruvius Teutsch S. 41 zu finden ist. Das reiche, überall an Gesimsen, Friesen und Pilastern angebrachte Ornament mit Mascarons und Laubwerk erinnert häufig an Flötner. Das Ganze ist sehr sorgfältig ausgeführt. Das Wasserzeichen des alten Abdruckes ist der grosse Ochsenkopf mit Schlangenstab. Es giebt auch späte Abdrücke von dem abgenutzten Holzstock.

In dem Kataloge der Holzschnitte Flötner's S. 102 No. 10 beschreibt Reimers den Tuiskon, in architectonischer Umrahmung. Nicht Tuiskon allein, sondern auch die übrigen elf Urväter der deutschen Stämme kommen in diesem Passe-partout vor, wenn auch in einer etwas verschiedenen Ausgabe. Das Zierschild ist nämlich leer, während der Text oben lautet: Tuiscon aller Deutschen Vater. Die Verse von Burckhard Waldis sind unter jedem Holzschnitt in zwei Spalten gedruckt. Das Vor-

wort in Prosa steht auf einem Blatt für sich, welches oben das Reichswappen mit Krone und goldenem Vliess zwischen den Herkulessäulen enthält. Dieses Wappen ist von dem auf dem Titelblatt der Ausgabe von 1543 dargestellten verschieden. Die colorirten Abdrücke der zwölf deutschen Könige mit Passe-partouts sind offenbar später als die 1543 im Buch herausgegebenen. Dass Wandalus schon verbessert in den „Hungern Chronica", 1534, S. 11 als Attila erscheint, wie Domanig behauptet (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Kaiserhauses, Bd. XVII S. 16) kann ich nicht zugeben. Die (theilweise unrichtig) angeführten Aehnlichkeiten sind ganz zufällig. In der Beschreibung der architectonischen Umrahmung übersah Reimers ein Detail, welches verdient, mit Rücksicht auf die Erörterung von K. Lange (Jahrb. der Königl. Preuss. Kunstsammlungen Bd. XVI, S. S. 176, 177) erwähnt zu werden. An der unwahrscheinlichsten Stelle, nämlich oben am Abacus der Capitäle der zu beiden Seiten stehenden Säulen, anstatt des gebräuchlichen Blattes oder der Rosette (vergl. Vitruvius Teutsch, S. 137), ist der Kothaufen (vergl. Reimers Fig. 10) angebracht, welcher bei Flötner als eine Art redendes Wappen häufig vorkommt.

Demselben Leitfaden folgend, vermag ich dem gleichen Künstler noch einen Holzschnitt zuzuschreiben, welcher ihm freilich keine Ehre macht Man hat ihm ja schon mit Recht eine gewisse Vorliebe für schmutzige Gegenstände beigemessen. Dieses Blatt, H. 200, Br. 314 mm (in modernem Abdruck, wohl aus der Sammlung Derschau, doch nicht von Becker herausgegeben) stellt einen zerlumpten liegenden Menschen dar, dessen stark verkürzte Stellung mit der auf dem Buchstaben V im figürlichen Alphabet (Reimers, S. 61) befindlichen beinahe identisch ist. Nur liegen die Füsse, da die Kniee gebeugt sind, nicht so hoch und stützen sich, das Linke auf den aufrechtstehenden Deckel einer kleinen tragbaren Sonnenuhr, das Rechte auf eine, diesmal nicht geflügelte, Sanduhr. Der Mensch selbst bildet eine primitive Sonnenuhr, deren Weiser vom Munde aus geht und seinen Schatten gerade auf den Anus wirft, während die Unterseite der entblössten Schenkel zum Zifferblatt dient. Ueber seinem Kopf strahlt die Sonne. Unter den Steinen und Pflanzen des Vordergrundes liegt ein Kissen, worauf ein von dem Balleisen durchgebohrter Kothaufen, wie auf der von K. Lange a. a. O. abgebildeten Zeichnung, sichtbar ist. Es fehlt nur das Klöpfel, welches sonst gewöhnlich in Verbindung mit dem Balleisen als figürliches Zeichen auf Flötner'schen Werken vorkommt. Schliesslich sind die beiden mit der Spitze zusammengefügten Gefässe der Sanduhr nicht aus Glas, sondern aus dem beliebten garstigen Stoffe gebildet. Da hört die geschmackwidrige Anspielung auf. An der tragbaren Sonnenuhr ist kein schlechter Witz zu entdecken. Dagegen ist ein zierliches, echt Flötner'sches Ornament, schwarz auf weissem Grund, in den vier Ecken des Deckels wahrzunehmen.

Die Kirche zum Heiligen Geist in München.

Carl der Grosse liess sein Münster in Aachen als gewölbte Achtecks-Basilika mit einem sechszehneckigen Umgange in Ausführung bringen, ebenso befahl Kaiser Ludwig der Bayer um 1327 den Neubau der Heiliggeist-Kirche in München mit einem gewölbten Chorhaupte herzustellen, der Mittelraum desselben sollte mit fünf Seiten des regelmässigen Achteckes und der Umgang mit neun Seiten des Sechszehneckes geschlossen werden. In unserem Aufsatze der „Allgemeinen Zeitung“ No. 352 (Beilage-Nummer 294) vom 20. December 1895 über den zwölfeckigen Centralbau der Sanct Marienkirche zu Ettal wurde die Vorliebe Kaiser Ludwig's des Bayern für eigenartige Architectur nachzuweisen versucht. Durch die Münchener Heiliggeist-Kirche möge das Bild vervollständigt werden.

Den Ausführungen des Stadtpfarrers Adalbert Huhn in seiner verdienstvollen 1891 erschienenen „Geschichte des Spitales, der Kirche und der Pfarrei zum heiligen Geist in München“ pflichten wir namentlich darin bei, dass die im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts durch den Orden der Brüder vom heiligen Geiste beim Hospitale errichtete einfache Kirche während des grossen Stadtbrandes 1327 unterging und einen vollständigen Neubau nothwendig machte. Das nunmehr aufgestellte Bauprogramm verlangte eine Hallenkirche mit Chorumgang und nach dem Inneren gezogene Strebepfeiler, um dadurch architectonisch fixirte Plätze für das Aufstellen der Altäre des Gotteshauses zu gewinnen, also der ganz gleiche Gesichtspunkt, wie beim Kaiserlichen Bauprogramme der Benediktiner-Abteikirche zu Sanct Maria in Ettal. Erinnert man sich, dass die damals in Freising, Salzburg, Regensburg, Passau, Eichstätt, Bamberg und Würzburg bestandenen Episkopal-Kirchen nur einschiffige Choranlagen besassen, so steigert dies die künstlerische That, welche Heiliggeist in München vom Jahre 1327 ab verwirklicht hat, noch sehr bedeutend. —

Das Königliche National-Museum in München besitzt ein vom Bildhauer Jacob Sandtner gefertigtes Stadtmodell von 1572, und da sieht man Heiliggeist als dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang derart dargestellt, dass dem Mittelschiffe ein steiles Satteldach und eine ringsum laufende Dachtraufe gegeben war, während die Abseiten mit ihren steilen Pultdächern bis zu dieser Dachtraufe hinauf steigen; somit bleibt, ganz wie bei der Liebfrauen-Domkirche München's, nur ein schmaler Mauerstreifen vom

Hochschiffe sichtbar. Diese Construction der Heiliggeist-Kirche erklärt sich einfach aus dem bei den Dachungen zur Verwendung gekommenen Ziegelmateriale und muss beim Stande der Technik im vierzehnten Jahrhunderte als rationell anerkannt werden. Dem Constructeur des Werkes ergaben sich hierbei ganz von selbst zwei Kämpferhöhen, der untere Kämpfer für die Abseiten-Scheidebögen und Gewölbe, dann der ungefähr zwei Meter höher befindliche obere Kämpfer für die Gewölbe des Mittelschiffes. Diese zwei Kämpferhöhen bei Hallenkirchen sind nichts Seltenes und möge hier nur an die Stiftskirche zum heiligen Kreuz in Stuttgart, an den Sanct Stefans-Dom in Wien und die von 1425 bis 1439 erbaute Liebfrauen-Kirche zu Ingolstadt an der Donau erinnert werden.

Die älteste bekannte Hallenkirche in den deutschen Ländern südlich der Donau ist die dreischiffige Sanct Peters-Pfarrkirche spätromanischen Stiles in Augsburg, während der gothische Stil als erste Werke die von Kaiser Ludwig dem Bayern errichtete Marienkirche in Ettal und die gleichzeitig in München von ihm erbaute Heiliggeist-Kirche brachte. Ettal ist ursprünglich eine symmetrisch zweischiffige Zwölfecks-Hallenkirche gewesen, das Münchener Gotteshaus eine dreischiffige Langhaus-Anlage und zwar genau in der heiligen Linie von West nach Ost ausgeführt. Der in den Jahren 1724 bis 1730 bewirkte Umbau der Heiliggeist-Kirche hat leider so überaus gründlich mit den mittelalterlichen Kunstformen aufgeräumt, dass wir diese heute nur noch aus dem unverändert gebliebenen Grundplane und den Hauptdispositionen des Ganzen zu erkennen vermögen. Unter Belassung der sämmtlichen äusseren Strebepfeiler von siebenzig Centimeter Breite bei fünfzig Centimeter Tiefe, der Mittelschiffbreite von acht Meter vierzig Centimeter in den Pfeilerachsen gemessen und der lichten Langhausbreite von zwanzig Meter achtzig Centimeter bestand die hauptsächlichste Veränderung darin, dass man den unteren Kämpfer der Abseiten aufhob, die auf Haustein rippen hergestellten Kreuzgewölbe der Seitenschiffe einschlug und die heute noch vorhandenen rippenlosen Gewölbe in der Höhe des ursprünglichen Kämpfers der Mittelschiffgewölbe zur Ausführung brachte. Den spitzbogigen Fenstern nahm man ihr aus Sandsteinen hergestellt gewesenes Stab- und Masswerk und beliess zur einfachen weissen Verglasung nur ein schlichtes Schmiede-Eisenwerk, wie es im achtzehnten Jahrhunderte bei allen Barockkirchen angebracht wurde. Ueber den unteren Langfenstern wurden sodann noch kleine Rosenfenster ausgeführt, damit auch die obere Deckenregion der nöthigen Beleuchtung nicht entbehrte. Nachdem die beiden Seitenschiffe und der Chorumgang mit ihren Dachkränzen bis zur Höhe des Mauerwerkes vom ursprünglichen Mittelschiffe hinauf geführt waren, lag es nahe, ein mächtiges ziegelbedecktes Satteldach über den drei Schiffen herzustellen, welche Veränderung in ästhetischer Hinsicht nur als Nachtheil für das bis dahin ehrwürdige Gotteshaus bezeichnet werden muss.

Im Mittelalter besass die Heiliggeist-Kirche einen an der Westseite ausserhalb des südlichen Nebenschiffes aufgeführten Steinthurm, der, ähnlich dem heute noch bei der Münchener Sanct Salvator-Kirche befindlichen Thurme,

quadratische Untergeschosse und darüber zwei im Achtort construirte Obergeschosse nebst achteckiger Pyramide von Holz mit Ziegelbedachung besass. Wegen Baufälligkeit soll das Abtragen dieses Glockenthurmes in späterer Zeit nöthig geworden sein und erst der Umbau von 1724 bis 1730 brachte Heiliggeist den heute noch existirenden hochschlanken viereckigen Pfarrthurm und zwar vor dem Mittelfelde des Chorumganges, wo er das ehedem hier vorhandene Hauptfenster der Kirche unschicklich verdeckt und auch dem Stadtbilde München's nicht zur Zierde gereicht. Welche Form die freistehenden Stützpfeiler im Mittelalterbaue gehabt, lässt sich heute schwer feststellen, wo um den inneren quadratischen Kern von siebenzig Centimeter Seite je vier Pilaster mit achtzehn Centimeter Ausladung angebracht wurden und Alles unter dickem Verputze nebst weisser Tünche steckt. Auch das ganze Aeussere ist durch Verputz und Anstrich des monumentalen Charakters beraubt, welchen man heute noch beim unverhüllt gebliebenen Backstein-Rohbau der Liebfrauen-Domkirche, der Heilig-Kreuzkirche und der Sanct Salvator-Kirche in München wahrnimmt, was jeden Freund der vaterländischen Kunstdenkmäler so überaus wohlthuend berührt. Wie die Sanct Marienkirche Ettal's in ihren Haupt-Structurtheilen ein Quadersteinbau gewesen, so dürfen wir wohl ebenso für die in demselben vierzehnten Jahrhunderte entstandene Heiliggeist-Kirche den Sandstein annehmen, welcher ja auch bei der Sanct Laurentius-Kapelle im alten Hofe reichlichste Verwendung gefunden, wie die im Bayrischen National-Museum vorhandenen Baureste und das merkwürdige Relief mit Kaiser Ludwig und seiner zweiten, ihm 1323 vermählten Gattin, Margaretha von Holland, darthun.

Der mit Kaiser Ludwig's des Bayern Unterstützung vollführte Neubau der Heiliggeist-Kirche München's wirkte durch die Eigenart seiner Grundrissbildung anregend ,und da finden wir zunächst die Bischofsstadt Bamberg, wo man die obere Pfarrkirche zu Unser Lieben Frauen in der Zeit von 1327 bis 1387 im ausgedehnten Chore als Basilika mit fünf Seiten des Achteckes im Mittelschiffe schloss und den Umgang aus neun Seiten des Sechzehneckes mit nach dem Inneren gezogenen Strebepfeilern zur Ausführung gebracht hat. Aus dieser Beschreibung erhellt, dass der innere und äussere Schluss des Sanctuariums vollständig mit dem der Heiliggeist-Kirche zu München übereinstimmt; wir haben den nämlichen Grundriss, nur der Aufbau ist verschieden, in Bamberg eine Basilika und in München eine Hallenkirche. Der Bamberger Chorumgang hat die fünf quadratischen und die vier dreieckigen Joche ganz wie München's Heiliggeist-Kirche; fragen wir hierfür nach einem Vorbilde der frühgothischen Baukunst, so sei die Sanct Julius-Domkirche zu Le Mans im Département Sarthe in ihrem äusseren Chorumgange aus dem dreizehnten Jahrhunderte angeführt, eine fünfschiffige basilikale Anlage, auch hier wechseln quadratische mit dreieckigen Jochen ab.

Wie Heiliggeist in München im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts als dreischiffige Hallenkirche mit Chorumgang erbaut wurde, so hat man auch von 1398 ab in Heidelberg am Neckar die der dortigen Universität

als Gotteshaus und Bibliothek dienende Heiliggeist-Kirche in ganz gleicher Anlage zur Ausführung gebracht; hier tragen hochschlanke Sandstein-Säulen den aus fünf Seiten des Achteckes hergestellten Innenraum und den ebenso gestalteten gewölbten Chorumgang. Im fünfzehnten Jahrhundert entstand auch in Landshut an der Isar ein Gotteshaus zum heiligen Geiste, wie in München und Heidelberg eine dreischiffige gewölbte Hallenkirche mit Chorumgang, der Innenraum ist hier mit zwei Seiten des regelmässigen Sechseckes und der äussere Umgang mit fünf Seiten des Zwölfeckes geschlossen.

Wer Kaiser Ludwig dem Bayern und den von ihm berufenen tüchtigen Künstlern vollständig gerecht werden will, der muss auch alle die Baudenkmäler in den Kreis der Betrachtung ziehen, welche dank seiner Anregung entstanden und die ein glückliches Schicksal in ursprünglicher Formengebung erhalten hat, was leider weder in Ettal bei der dortigen Marienkirche, noch bei Heiliggeist in München der Fall ist, wie ebenda des Kaisers schöne Hofkapelle zu Sanct Laurentius, unverantwortlicher Weise, im Jahre 1816 zerstört worden ist.

Architect *Franz Jacob Schmitt* in München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz. Erster Band: Aeltere Geschichte. Mit einem Stadtplan. Berlin, E. S. Mittler & Sohn 1896. XI und 864 SS. gr. 8⁰. Als Ergänzung dazu: Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz, im gleichen Verlage VI u. 188 SS. gr. 8⁰.

Mehr als je bedauern wir, dass uns das streng abgegrenzte Gebiet der Stelle, für die wir schreiben, nicht gestattet, auf die vorliegende Arbeit, die Frucht mehr als siebenjährigen, ausschliesslich auf die Erreichung des vorgesteckten Zieles gerichteten Forschens, im vollen Umfange ihres Gegenstandes und Inhalts einzugehen. Die ältere Geschichte des in seiner Entwickelung und Bedeutung für die Weltcultur — vielleicht das einzige Athen ausgenommen — reichsten städtischen Gemeinwesens gewinnt hier in ihren dunklen, bisher so wenig aufgeklärten Anfängen und ihrem Fortgang bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts zum ersten Mal eine Darstellung, die durchaus auf der mit staunenerregendem Fleisse durchgeführten Erforschung der urkundlichen Quellen beruht und die Resultate derselben mit ebensoviel wissenschaftlichem Scharfsinn als echt historischem Empfinden, das sich in den Geist und die Lebensbedingungen der behandelten Zeiten zu versenken weiss, darzulegen versteht. Und nicht bloss in der Summe der für die Darstellung jener Epochen gewonnenen thatsächlichen Daten, sondern ebensosehr in der überaus glücklichen, auch den nicht strenge fachgelehrten Leser durchweg fesselnden Bewältigung und stilistischen Gestaltung des in seinen Details schier unübersehbaren und oft recht spröden Stoffes lässt unser Werk die vereinzelt auf dem fraglichen Gebiete bisher unternommenen Arbeiten weit hinter sich zurück. Während diese sich theils bloss mit der Sichtung und Kritik eines Theiles des urkundlichen Materials befassten (Hartwig), theils in essayistischer Form und ohne tieferes Studium der Quellen und Eindringen in das Wesen der Sache einzelne Parthien episodisch behandelten (Villari), rollt der Verfasser in seiner Arbeit ein aus dem vollen geschöpftes, der strengsten Kritik Stand haltendes Gemälde jener fernen Zeiten mit einer Meisterschaft und Beherrschung des Stoffes vor unsern Augen auf, dass

ihm wohl für alle Zukunft der Ruhm, das „standard work“ über sein Sujet geschaffen zu haben, auch dann ungeschmälert bleiben wird, wenn es der Einzelforschung — der nunmehr an der Hand eines so exakten Führers leichtes Spiel gegeben ist — gelingen sollte, in diesem oder jenem Punkte die hier gebotenen Ergebnisse zu berichtigen, oder sie nach einer oder der andern Richtung zu erweitern.

An den Reichthum frischaufgedeckter thatsächlicher Daten, an die Fülle überraschender neugewonnener Gesichtspunkte, die dem Verfasser für die pragmatischen, sowie für die, den frühesten Keim einer Kultur, die sich zu so herrlicher Blüthe entfalten sollte, klarlegenden Parthien seiner Arbeit gleichsam zuströmten, kann ja nun allerdings dasjenige weder der Menge noch der Bedeutung nach heranreichen, was er über die ersten Manifestationen eines Volksgeistes im Bereiche der Kunst beizubringen vermochte, dem es beschieden war, gerade auch auf diesem Gebiete im Verlaufe der Jahrhunderte die Höhe menschlichen Könnens zu erreichen. Doch ist es seinem Forscherauge gelungen, auch hier theils einige bisher gänzlich unbekannte Thatsachen ans Licht zu ziehen, die uns die frühesten Schöpfungen toscanischer Kunst — freilich leider nur noch im Berichte der Zeitgenossen — enthüllen, theils über manche der schon vorher bekannten und zum Theile noch bestehenden Monumente jener Epoche auf Grund urkundlicher Forschung Daten festzustellen, die geeignet erscheinen, deren Geschichte, wie man sie seither erkannt zu haben glaubte, in wesentlichen Punkten zu modifiziren. Bei dem Interesse, das alles, was in der bevorzugten Wiege künstlerischer Entwickelung geboren wurde, in den Augen von Forschern und Freunden der Kunst besitzt, glauben wir daher nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn wir es in Folgendem unternehmen, die an verschiedenen Stellen des Davidsohn'schen Buches verstreuten Mittheilungen, soweit sie in das fragliche Gebiet einschlagen, zusammenfassend vorzuführen.

Indem wir die Ausführungen rein archäologischen Charakters, weil sie ausserhalb des Stoffkreises unsrer Zeitschrift liegen, übergehen, so sehr sie auch das Interesse der Fachmänner erregen werden, da sie — namentlich jene über die Lage der etruskischen und die Gründung der römischen Florentia — langeingewurzelten Ansichten ebenso entschieden als mit dem vollen Gewichte durchschlagender Argumente entgegentreten, wenden wir uns den frühesten christlichen Jahrhunderten zu, um hervorzuheben, wie der Verfasser aus Anlass der im 5. Jahrhundert erfolgten Gründung der Kirche der h. Reparata, einer syrischen Märtyrerin, den bedeutenden Antheil nachweist, den Gläubige griechischer Abkunft an der endgiltigen Einbürgerung des Christenthums in Florenz gehabt haben müssen. Was uns nach dem Untergang dieser, sowie einiger wenig späteren kirchlichen Gründungen (z. Th. in den Stätten von Römerbauten, so der S. Maria Odigitria im Peristyl des kapitolinischen Tempels) einzig aus jener Frühzeit erhalten ist, sind zwei Sarkophage, vielleicht aus dem bedeutendsten frühchristlichen florentinischen Friedhofe, der um die in veränderter Ge-

stalt noch heute bestehende Kirche S. Felicita in sehr früher Zeit angelegt worden war, herstammend. Der eine aus Sandstein, jetzt in einem der Säle des Museo nazionale aufgestellt, zeigt in sehr roher Arbeit und zwei besonders umrahmten Reliefs Jonas, wie er ins Meer geworfen und vom Walfisch wieder ausgespien wird; Köpfe mit phrygischen Mützen an den Ecken deuten an, wie sich antike und christlich-jüdische Vorstellungen in jenem Zeitalter vermischten. Der zweite Sarkophag, aus Marmor und von besserer Ausführung, zeigt abgerundete Form, und ist zwischen dem bekannten Strigilornament mit Löwenköpfen an den Enden, in der Mitte der Vorderseite in einem Medaillon mit dem Bilde Christi als gutem Hirten, das Lamm auf der Schulter, von Lämmern umgeben neben einem Lorbeerbaum stehend, geziert. Er steht jetzt in der dritten Kapelle des linken Seitenschiffs von S. Trinità, wohin er 1444 als Graburne für Giuliano di Niccolò d'Avanzati gebracht wurde und statt seines ursprünglichen Deckels die liegende Figur des Bestatteten als Abschluss erhielt. —

Auch die kurze Periode byzantinischer Herrschaft über Florenz, nach der Besitznahme der Stadt durch Narses im Jahre 552 bis zur Occupirung Tusciens durch die Langobarden i. J. 570, brachte neben der Wiederherstellung römischer Nutzbauten (Reparirung der Thermen am Forum von Florenz und Restauration einer zerstörten Einmündung in die römische Kloake unter Verwendung von Säulentrümmern, Marmorstücken und dem Fragment einer Statue) auch einige kirchliche Neugründungen. So müssen wir zum mindesten schliessen, wenn uns in den Patronen zweier uralter florentinischen Kirchen, den hh. Apollinaris und Rofilus, solche Heilige begegnen, deren Cultus nur in dem damals byzantinischen Gebiet des Exarchats von Ravenna heimisch war, und nach Florenz nur in einer Periode übertragen sein konnte, wo es nicht nur politisch, sondern auch dem Glauben nach mit jener Landschaft in engster Verbindung stand. Die erstere der erwähnten Kirchen wurde übrigens erst vor einigen Jahrzehnten demolirt, nachdem sie seit 1756 säcularisirt worden war. Dagegen bestehen einige der zur Zeit der Langobarden in grosser Zahl gegründeten Kirchen, wenn auch in zumeist völlig veränderter Gestalt noch heute fort. So von den vielen dem bevorzugten Patron germanischer Krieger, dem Erzengel Michael dedicirten: Or S. Michele und S. Michele Berteldi, beides Töchtergründungen des altberühmten Langobardenklosters Nontantula bei Modena; so S. Pietro in cielo d'oro, nach der Paveser Mutterkirche so benannt (seit 1448 aufgehoben, jetzt als Archiv des Domkapitels dienend), das in der Abbildung des später noch näher zu erwähnenden Codex Rustichi deutlich seinen langobardischen Ursprung in der auf Consolen vorgebauten Giebelverdachung über der Lünette seines Portals zeigt, aus der sich später im lombardisch-romanischen Stil die von zwei auf Löwen ruhenden Säulen getragene, den Hauptportalen vorgesetzte Halle herausbildet; so die vornehmste der Langobardengründungen, das Baptisterium S. Giovanni, während eine zweite Kirche des Heiligen der Langobardenherrscher, die auf dem Hügel von S. Miniato — vielleicht an der Stelle

des heutigen S. Salvatore al monte — lag, frühe schon spurlos verschwand. Was aber jene Taufkirche, von der das Bisthum Florenz bald seinen Namen führte, anlangt, so entzieht sich die Zeit ihrer Errichtung wohl jeder genaueren Bestimmung, ist aber keinesfalls vor dem 7. Jahrhundert anzusetzen. Ihre früheste urkundliche Erwähnung datirt von 898; wäre sie — wie Hübsch annahm — schon zur Zeit der byzantinischen Herrschaft über Florenz entstanden, so müsste doch im Verlaufe von mehr als 3 Jahrhunderten ein urkundlicher Bezug auf sie, als die Hauptgründung der Beherrscher des Landes, vorkommen. Uebrigens reichte — wie der Verfasser überzeugend hervorhebt — die kurze Zeit friedlicher byzantinischer Herrschaft von 552—570 kaum aus, einen für damalige Verhältnisse so grossartigen Bau auszuführen, und schwerlich standen unmittelbar nach den jahrzehntelangen, verheerenden Kämpfen die dazu erforderlichen reichen Mittel zur Verfügung. Die Entstehung der Legende, dass die Taufkirche ursprünglich ein Marstempel gewesen, erklärt Davidsohn sehr plausibel aus der vielfachen Verwendung von antiken Resten bei der Errichtung des Neubaues. „Man sah Säulen, an deren römischem Ursprung man nicht zweifelte, und glaubte, sie hätten stets an ihrer Stelle gestanden, nur die Bestimmung des Bauwerkes sei nach Einführung des Christenthums eine andere geworden.“ Vom ursprünglichen aus kleinen, grauen Sandsteinquadern gefügten, kuppelüberspannten, an seiner Westseite (nach dem bischöflichen Palast zu) vor dem einzigen Eingange mit einem Atrium (zuerst 897 erwähnt), an der gegenüberliegenden Ostwand des Achtecks mit einem Chor versehenen Bau ist nur noch die Anlage und der Aufbau des Innern mit den 14 antiken Granitsäulen (die wahrscheinlich vom capitolinischen Tempel herrühren) erhalten; die jetzt bestehende Ausschmückung des Innern und Aeussern ward — wie wir weiter unten sehen werden — wahrscheinlich 1202 begonnen, um erst gegen Ende des Jahrhunderts durch Arnolfo di Cambio ihren Abschluss zu finden.

Wie in der Gründung von Kirchen ihrer besonderen Nationalheiligen zur Zeit der byzantinischen und langobardischen Herrschaft, so finden wir in der Entstehung einer Reihe von Gotteshäusern und Klöstern in Stadt und Grafschaft, die dem fränkischen Nationalheiligen, dem Bischof Martin von Tours geweiht werden, einen Niederschlag und Nachklang des carolingischen Dominiums. Die bekannte Legende von der Gründung der Kirche SS. Apostoli durch Carl den Grossen aber erklärt sich auf's Natürlichste aus der urkundlich feststehenden Reliquienschenkung durch einen Kaiser Carl — es ist zweifelhaft, ob darunter der Grosse, oder einer seiner Nachkommen gemeint sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde die Basilica nicht früher als im 9. Jahrhundert errichtet, ihre schönen Säulen grünen Marmors aber wohl den Trümmern der benachbarten römischen Thermen entnommen. Aus derselben Zeit sind uns auch die frühesten Daten industrieller Thätigkeit in Florenz überliefert. Die Klosterfrauen von S. Andrea hatten jährlich an den Königshof, später an den Bischof ein Gewand aus Ziegenwolle zu liefern, und die Nonnen von Or S. Michele

für ihren geistlichen Oberherrn, den Abt von Nonantula, in ihrem als besonderes Zubehör des Klosters bezeichneten „Laboratorium“ aus ihnen zugesandter Wolle jährlich fünf Stücke starken Stoffes zu weben, ausserdem 12 aus Nonantula geschickte Mägde in der Herstellung von Gewändern aus Linnen und Wolle zu beaufsichtigen. Dies berechtigt zu dem Schlusse, dass man diese Arbeiten in Florenz besser oder kunstreicher herzustellen wusste als in den zahlreichen anderen Klöstern und auf den Besitzungen, die der modeneser Mutterabtei unterstanden. Auch die erste Kenntniss von einer Leistung florentinischen Kunstgewerbes datirt aus dieser Zeit. Als Graf Scrot, der fränkische Statthalter von Florenz, eine Reliquie von dem um 800 von Jerusalem nach Florenz geschafften Leichnam des h. Genesius für das von ihm gegründete heimathliche Kloster Schienen am Bodensee erworben hatte, liess er als Umhüllung, die würdig wäre, den gnadenreichen Schatz aufzunehmen, einen Heiligenschrein „von moderner Kunst“ anfertigen, den er nebst seinem kostbaren Inhalt nach der Heimath brachte.

Aus den beiden folgenden Jahrhunderten liegt, ausser der Entstehung einiger später zu hoher Bedeutung gelangten Klöster in der Grafschaft Tuscien (Passignano, S. Trinità dell' Alpi, S. Benedetto di Biforco, S. Michele di Maturi) für Florenz selbst nur die Gründung der Badia durch die Wittwe des Grafen Hubert von Tuscien i. J. 978 vor. In Folge der grossen Zuwendungen, die sie später durch den Markgrafen Hugo erhielt, wuchs sie bald zu einer wirthschaftlichen und politischen Macht innerhalb der Stadt heran. Von dem Aufschwung aber, den diese unter der 30 jährigen Regierung Hugo's († 1001) nahm, ist uns dasjenige Denkmal als glänzendes Zeugniss erhalten, das würdig an der Schwelle der werdenden toscanischen, der florentinischen Kunst steht: die Benedictinerabtei S. Miniato al monte. Hildebrand, sei 1008 Bischof von Florenz, errichtete sie unter materieller Beihilfe Kaiser Heinrich's II. und der aufstrebenden Bürgerschaft über dem Grabe des h. Minias an Stelle des alten kleinen Gotteshauses, das um diese Zeit völlig verwahrlost gewesen zu sein scheint, seit 1014, und konnte schon am 17. April 1018 zur Eröffnung des Klosters und Einsetzung des ersten Abtes schreiten. Von der Fortsetzung des Baues, wobei natürlich besonders die Kirche in Frage kam, spricht dann eine Urkunde von 1028 und in einer solchen Heinrich's IV., die vor 1062 ausgestellt wurde, ist von der wenigstens vorläufigen Vollendung des Bauwerkes die Rede, das als „decenter constructum“ und „honorabiliter restauratum“ bezeichnet wird. Da nun in der Folgezeit grösserer Bauarbeiten an dem Werke urkundlich keine Erwähnung mehr geschieht, so wird man fortan nicht mehr, wie bisher geschehen ist, die zweite Hälfte des 11. oder gar eine noch spätere Zeit als Datum seines Entstehens festhalten können, sondern es vielmehr in die Frühzeit des 11. Jahrhunderts zu setzen haben. Welche Bedeutung aber das so frühe Auftauchen selbstständiger künstlerischer Gedanken, wie wir sie in S. Miniato verkörpert finden, nunmehr gewinnt, das wird klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass die Dome von Pisa

und Lucca ein halbes bez. fast ein ganzes Jahrhundert später begonnen wurden, und dass man, als in Arezzo ungefähr gleichzeitig mit der Begründung von S. Miniato al monte zum Neubau der Kathedrale geschritten ward, nichts Besseres wusste, als einen ein halbes Jahrtausend älteren byzantinisch-altchristlichen Bau getreu nachzubilden. Gleichzeitigen urkundlichen Quellen ist nämlich die bisher unseres Wissens von der kunstgeschichtlichen Forschung ganz übersehene Thatsache zu entnehmen, dass 1026 Theodaldus, Bischof von Arezzo, dem „Maginardo prudenti viro atque arte architectonica optime erudito“ unter anderm das Eigenthum eines Landbesitzes bestätigt, „quam pie recordationis Albertus episcopus predicto magistro Maginardo concessit pro eo, quod ipse architectus Ravennam ivit et exemplar ecclesiae S. Vitalis inde adduxit atque solers fundamina in aula beati Donati instar ecclesiae S. Vitalis primus iniecit“ (nach mündlicher Mittheilung des Verfassers, der bei Anführung der Thatsache leider ihre urkundliche Quelle anzuziehen unterliess, aus dem Capitulararchiv in Arezzo veröffentlicht bei Rena-Camici, Serie degli antichi duchi e marchesi di Toscana, Flor. 1789 I, 149). Der merkwürdige Bau Maginhard's fiel schon nach einem Jahrhundert den Fehden der Aretiner gegen ihre Bischöfe zum Opfer, die der Zerstörung der Stadt durch Kaiser Heinrich V. im Jahre 1111 unmittelbar vorangingen und ihr nachfolgten (i. J. 1130 wird urkundlich die kurz vorher erfolgte Zerstörung der Kathedrale erwähnt, s. S. 408, Anm. 2), und an der Stelle des alten befestigten Bischofssitzes, etwa ½ Stunde von der Stadt, ist heute, von einigen Resten der Grundmauern abgesehen, jede Spur des alten Doms verschwunden, über dessen Trümmern sich wohl bald das noch heute bestehende unscheinbare Kirchlein S. Stefano erhob.

Wie rege übrigens seit jener Zeit das künstlerische Interesse in Florenz sich entwickelt hatte, dafür gelang es dem Verfasser ein untrügliches Zeugniss in der Zeugenunterschrift eines Pfandvertrages vom Jahre 1119 aufzufinden. Der „Angelus magister marmorae artis Florentine civitatis“ kann nur ein mit Wahrnehmung künstlerischer Interessen betrauter städtischer Beamter gewesen sein, nicht etwa ein Marmorbildner kurzweg (solche kommen seit 1087 unter dem einfachen Namen „marmorarii“ urkundlich vor). Denn da es in Florenz nie eine besondere Zunft der Marmorarbeiter gab, so kann das Wort „ars“ hier nicht in diesem Sinne gedeutet werden. Welchen andern Sinn könnte überdies der Zusatz „Florentine civitatis“ bei einer in Florenz ausgestellten Urkunde haben, als dass damit ein Verhältniss zur Stadtbehörde bezeichnet werden sollte, — also etwa das, was wir heute „Stadtbaumeister“ nennen? Solche, wie überhaupt Meister der verschiedenen Baugewerke, kommen ja in späteren Zeiten vielfach in städtischen Diensten vor.

Vom Beginn des nächsten Jahrhunderts datirt denn auch die früheste urkundliche Nachricht über die Errichtung eines Communalpalastes, als sichtbaren Merkmals der Consolidation des städtischen Regiments und seines Uebergewichts über das der Verweser der Reichsgewalt. Im Jahre 1208

wird eine Urkunde „in palladio communis Flor.“ ausgestellt, während noch 1204 die Stadtbehörden in der Kirche Or S. Michele (wie früher in verschiedenen anderen Gotteshäusern) getagt hatten. Seitdem wird dies früheste Rathhaus öfters genannt: es lag in der Gegend der 1349 demolirten (und an anderer Stelle wiedererrichteten) Kirche S. Romolo, also an der Nordseite der jetzigen Piazza della Signoria, inmitten des Wirrsals von Gassen, Plätzchen, Häusern und Thürmen, das ihre Stelle dazumal einnahm; ein kleiner freier Raum vor dem Gebäude wurde „Placza communis“ genannt. Von der Gestalt dieses ersten Stadthauses haben wir keine Vorstellung; es fiel schon 1236 einem Volksaufstande zum Opfer, in dem es demolirt wurde. Ein anderer Communalpalast bestand, zu gerichtlichen Zwecken dienend, 1240 in der Gegend von Or S. Michele, nahe der älteren Curie am gleichnamigen Platze.

Es ist uns leider wegen Raummangels versagt, auf das höchst interessante Gemälde, das der Verfasser im 14. Capitel über die Stadt und ihre Bauten zu Beginn des 13. Jahrhunderts entwirft, im Detail einzugehen. Als Quellen dazu haben ihm neben vielen, aus Urkunden entnommenen Einzelangaben einige bildliche Darstellungen in einem Pariser Decameronecodex, in der Villanihandschrift der Chigiana, vor Allem aber die Mittheilungen des ehrsamen Goldschmiedes Marco di Bartol. Rustichi gedient. Dieser hat in einer, im erzbischöflichen Seminar zu Florenz bewahrten Handschrift seine, um die Mitte des 15. Jahrhunderts nach dem h. Lande unternommene Pilgerfahrt beschrieben, als guter Sohn seiner Vaterstadt aber seinem Bericht eine Schilderung derselben, namentlich ihrer Kirchen vorangeschickt, und ihn durch zum Theil sogar farbige Zeichnungen, die viele von ihnen in ihrer damaligen, noch auf das 11. und 12. Jahrhundert zurückgehenden, seither längst verschwundenen Gestalt wiedergeben, illustrirt. So unbeholfen die Skizzen Rustichi's nun auch im Allgemeinen sind, so bilden sie doch eine unschätzbare Quelle für die Erkenntniss der Baudenkmäler jener Frühzeit, und es wäre wohl ein sehr verdienstliches Unternehmen, seine Aufzeichnungen, von facsimilirten Nachbildungen der sie illustrirenden Skizzen begleitet, im Drucke herauszugeben, worauf wir die Aufmerksamkeit des eben im Entstehen begriffenen historischen Instituts zu Florenz hinzulenken uns hiermit erlauben möchten. —

Uns sei hier aus den Ausführungen des Verfassers nur einiges auf die Hauptdenkmäler der Stadt Bezügliche anzuführen gestattet. Erst in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts begann man jene Veränderungen am Baptisterium von S. Giovanni vorzunehmen, die ihm nach und nach sein heutiges Aussehen — namentlich was die Ausschmückung des Innern und Aeussern betrifft —gaben. Das Bestehen einer Opera S. Johannis ist urkundlich seit 1157 beglaubigt: Arduin, der erste Operaio, dessen Namen uns bekannt ist, nahm seit der Wende des Jahrhunderts in seiner ein Viertelsäculum umfassenden Thätigkeit die innere Ausschmückung energisch in Angriff, ersetzte das Atrium durch einem Chorbau (die sog. Scarsella), und öffnete die drei Thore, wie sie noch heut bestehen (s. oben). Schon

1205 konnte bei Gelegenheit der Ueberführung des Armes des Apostels Philippus der die Ceremonie beschreibende Autor betonen, dass damals „de lapidibus pretiosis precursoris domini famosum et celebre templum ad cujus honorem tam gloriose factum non reperitur in orbe“ schon dastand. Dieser begeisterte Ausruf spricht deutlich dafür, dass das alte Gotteshaus dazumal im Innern seinen Marmorschmuck schon besass: die „Erbauung aus werthvollen Steinen“ kann nämlich nur auf die Bekleidung der Innenwände Bezug haben, da ja die Incrustation des Aeussern erst später erfolgte. Von dem verwendeten Material entstammte, soweit sich urtheilen lässt, nur Vereinzeltes römischen Resten (Milani hat den antiken Ursprung des zierlich eingelegten Marmorwerks, das zur Verkleidung der Plinthen der die Scarsella tragenden Säulen dient, erst neuerdings nachgewiesen); was an dem Bau von antikem Material nachweisbar ist, enthielt dieser jedenfalls von seinem Ursprung an, und man hat es nicht blos um seines materiellen Werthes willen, sondern gewiss vornehmlich aus Pietät für das alte Stadtheiligthum nach Möglichkeit in seiner ursprünglichen Verwendung erhalten, bez. der neuen Ausschmückung eingegliedert. Dass man z. B. die aus Majorca stammenden kostbaren Pophyrsäulen unverwendet liess, scheint ein Beweis dafür.

Betreffs der Gestalt des zwischen dem Baptisterium und dem Dom S. Reparata gelegenen Hospitals Johannis d. Ev. (das seit 1040 beglaubigt ist), macht der Verfasser auf eine Nachbildung seiner aus dem 14. Jahrhundert stammenden, heute untergegangenen Darstellung in einer der Lünetten des Kreuzganges von S. Croce aufmerksam, welche sich, aus dem 17. Jahrhundert stammend, mit anderen Reproductionen der Gebäude der Domgruppe unter den Handzeichnungen der Collection Santarelli in den Uffizien befindet (No. 11729). — Den alten der h. Reparata geweihten Dom betreffend, gelang es ihm durch scharfsinnige Deutung und Verwendung einer Angabe aus den Domacten, dessen Längenmass mit 115 flor. Ellen (67 Meter) festzustellen, so dass er sich etwa bis zur Mitte der jetzigen Kathedrale erstreckte und also für die Raumempfindung jener Zeit einen ganz mächtigen Bau bedeutete. Aber auch über die Gestaltung des Innern konnte Davidsohn aus Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts werthvolle Aufschlüsse gewinnen. Wie S. Miniato hatte auch Sta. Reparata einen stark erhöhten Chor mit dem Hauptaltar über der gewölbten Krypta, zu deren Seiten Marmortreppen emporführten; auch wird sie wohl, wie jene Kirche, drei durch Säulen getheilte Schiffe gehabt haben. Denselben Typus nun weist der Verfasser bei einer Reihe anderer u. z. der bedeutendsten florentinischen Kirchen jener Frühzeit nach, wie S. Firenze, S. Pier maggiore, S. Pietro Scheraggio, S. Trinità, und kommt sonach zu dem Schlusse, dass wir „von einer eigenen frühflorentinischen kirchlichen Bauart, von einem bestimmten Schema reden dürfen, das im Wesentlichen dem des Domes von Fiesole und S. Miniato's al monte entspricht. Es wanderte dann über den Appennin, um bei der von der Devotion der Gräfin Mathilde errichteten Kathedrale von Modena in veränderter Art

seine Anwendung zu finden; Arezzo entlehnte es zur Anlage seiner Pieve, — aber seine Heimath ist Florenz und man darf mit vollem Rechte vom florentinisch-romanischen Stil sprechen, zu dessen Erkenntniss freilich neben dem Erhaltenen auch das längst Verschwundene gebührende Beachtung fordert."

Höchst merkwürdig und die Frage wohl auch endgiltig lösend, sind sodann die Aufklärungen, die uns der Verfasser über das vermeintliche alte Palladium von Florenz, die Reiterstatue an der Arnobrücke, giebt. Dort stand bekanntlich (u. z. bis zur Ueberschwemmung d. J. 1178 am Brückenkopf des linken, dann bis zur Hochfluth d. J. 1333, die Brücke und Statue — die letztere auf Nimmerwiedersehen — wegschwemmte, an jenem des rechten Arnoufers auf hohem, schmalem Postament ein trümmerhaftes Bildwerk von Sandstein: auf einem im Galopp ansprengenden Ross der nur noch bis zum Gürtel erhaltene Torso eines Reiters, mit dem Reste eines spitzen Schildes. Seit Dante galt er als Mars, der Patron der Stadt, ehe sie den Täufer zum Schützer erkoren; und Villani schuf daraus die Legende vom Battistero als ehemaligem Marstempel, in dessen Mitte der Gott aus Marmor gemeisselt auf einer Säule hoch zu Ross geprangt habe. So sicher nun dies Alles in der Volkstradition seinen Grund gehabt haben musste, ebenso sicher ist, dass das Bildwerk noch zu Ende des 11. Jahrhunderts nicht als Marsdarstellung galt, sondern urkundlich als „Pyramide" bezeichnet wurde. Damit aber meinte man, wie sich aus den Schriftquellen nachweisen lässt, die nach dem Ausgang der Römerherrschaft den germanischen Königen auf italienischer Erde errichteten Reiterbildnisse, wie solche in Ravenna, in Rom und Pavia nachweisbar, in Verona wahrscheinlich bestanden. Und nichts spricht ja dagegen, dass einem der gothischen Herrscher nicht auch zu Florenz ein solches Denkmal errichtet ward, wo man es in Zeiten, in denen ihm das wiedererwachende Wissen vom Alterthum noch nicht einen mythologischen Namen verliehen hatte, gleich dem ravennatischen Theodorichmonumente, schlechtweg „die Pyramide" nannte. Dass es keine antike Marsstatue war, erhellt ja schon daraus, dass der Kriegsgott niemals als Reiter dargestellt wurde; auch wäre eine solche in dem marmorreichen Lande wohl kaum blos in Sandstein gemeisselt worden. Nach der einzigen Abbildung, die uns der obengenannte Villanicodex der Chigiana von dem Werk bewahrt hat (sein Zeichner konnte es vor seinem Untergang 1333 noch — aber nurmehr in verstümmelter Gestalt — gesehen haben und ergänzte es zum Gesammtbilde), sass auf dem galoppirenden Ross ein gerüsteter Reiter mit spitzem Helm, in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen dreieckigen Schild, dessen untere Spitze auf die Mähne des Pferdes aufgestützt war. Jedenfalls stellte das Standbild also nicht den Kriegsgott, sondern einen Reiter in der Tracht des frühesten Mittelalters dar, und das Ross entspricht darin ganz jenem in der Beschreibung des ravennatischen Theodorichdenkmals. Sonach steht das Eine apodictisch fest, dass die sog. Marsstatue keine solche war; daneben erscheint es wahrscheinlich, dass sie einst als

Standbild eines Gothenkönigs errichtet worden war. Und diese Vermuthung wird neben den vorstehend angeführten Gründen auch durch den Umstand gestützt, dass bei den Gothenkämpfen und der langobardischen Besitznahme diese offenbar damals einzige Statue der Stadt mit Rücksicht behandelt wurde.

Die letzten Seiten des Schlusscapitels des Davidsohn'schen Buches sind im Anschluss einer auf eine Fülle bisher unbekannter oder unbeachteter Daten gestützten Darstellung des Zustandes materieller und geistiger Cultur, in dem sich Florenz um die Wende des 13. Jahrhunderts befand, den aus jener Frühzeit übrig gebliebenen Denkmälern der Sculptur und Malerei gewidmet. Die Zahl der Bildwerke älterer Zeit ist keine ganz geringe. Neben dem Pilaster des Weihbeckens von S. Giovanni in Sugana mit der allerdings sehr rohen Darstellung einer Mönchsgestalt, aus dem 10. Jahrhundert, dem Trinitätsrelief über dem Portal der Klosterkirche von Rosano, dem Erzengel Michael mit dem Drachen zu Füssen auf dem Giebel jener von Passignano (wahrscheinlich vom Ausgang des 12. Jahrhunderts, da i. J. 1177 in dem Orte, wo er schwerlich seinen gewöhnlichen Wohnsitz haben konnte, ein Marmorajo Namens Arrigucio nachweisbar ist), und dem heute allerdings blos noch in einer mangelhaften Abbildung vorhandenen Relief der Portallünette von S. Tomaso al mercato vecchio, das Christus am Kreuz zwischen zwei Engeln darstellte (wahrscheinlich noch aus dem 11. Jahrhundert) und einen Rückschluss auf ähnlichen Sculpturschmuck über den Portalen auch der anderen florentiner Kirchen gestattet, ist des Sarkophags zweier Kadolinger Gräfinnen vom Ende des 11. Jahrhundert in der Vorhalle der Badia von Settimo zu gedenken, der in die Stirnwand der Kirche eingemauert und gleichzeitig aus Sandstein und Marmor (Inschrifttafeln und deren z. Th. mit antikisirendem Ornament gezierte Umrahmungsglieder) hergestellt, ursprünglich die Form eines Parellelepipeds hatte, dem später (als Grabmal der jüngeren Gräfin) ein dreieckig prismatischer Aufsatz wohl von demselben Meister hinzugefügt wurde; es ist ferner das Monument des 1113 verstorbenen Bischofs Rainer im Battistero hervorzuheben, das in einer Zeit, über die noch die Sitte der Verwendung antiker Sarkophage zur Bestattung hervorragender Personen lange hinaus fortdauerte (s. ebendort z. B. den dem Bischof Giovanni († 1230) als Grab dienenden antiken Sarkophag) als die tüchtige, selbständige Arbeit eines einheimischen Marmorajo auch deshalb Beachtung verdient, weil dieser darin die schon an den Bauten des 11. Jahrhunderts (S. Miniato, Badia von Fiesole, Dom von Empoli) beliebte Verwendung verschiedenfarbigen Marmors zuerst auf ein Sculpturwerk überträgt, ganz unabhängig von den, direct antiken Reminiscenzen folgenden frühesten analogen Cosmatenarbeiten, weil mit ihnen zu gleicher Zeit geschaffen.

Nur aus zwei Werken jener Zeit können wir indess uns von der Entwickelung der figürlichen Bildnerei im eigentlichen Sinne einen Begriff bilden. Das erste ist die für die 1068 geweihte Kirche S. Piero Scheraggio

wohl um dieselbe Zeit geschaffene Kanzel, jetzt in S. Leonardo in Arcetri aufgestellt, von feinem Geschmack in den ornamentalen Theilen, aber doch von grosser Befangenheit und Steifheit in Composition und Haltung zeugend, jedoch im Rahmen der bildnerischen Fähigkeit jener Zeit schon die sichere Beherrschung der Technik verrathend, aus der allein sich nachmals die volle Blüthe der Kunst entfalten konnte. Das zweite, um ein Jahrhundert jüngere Werk sind zwei von einer Thorlaibung der Abtei S. Andrea di Candeli noch einzig übrige, heute im Museo nazionale bewahrte Reliefs, die die Berufung Petri und Andreae durch Christum und diesen, wie er einen Mönch segnet, darstellen. Die auf dem einen Relief verzeichnete Jahreszahl 1177 giebt das Datum ihrer Entstehung; ob aber die auf dem anderen befindliche Inschrift: „Hoc opus abbatis lector cognosce Ioannis" uns, wie der Verfasser will, den Schöpfer des Werkes enthüllt, möchten wir bezweifeln. Nach der Analogie ähnlicher Bezeichnungen haben wir in dem Abt Johann vielmehr den Stifter desselben zu erkennen. Neben wenig Fortschritt gegenüber jener um ein Jahrhundert älteren Arbeit nach der Richtung freierer Bewegung fesselt uns daran die durch das ganze — auch das finsterste — Mittelalter in der italienischen Kunst fortwirkende Macht der antiken Tradition; sie verräth sich nicht blos in den von antikisirendem Blattornament belebten Felderumrahmungen sondern spricht deutlich auch aus der Anordnung der weiten, pompösen Gewänder. — Endlich führt der Verfasser noch, als einziges erhaltenes Spezimen florentinischer Elfenbeinschnitzerei, die zwei Deckel eines Evangeliars an das sich jetzt in der Barberiniana zu Rom befindet. Sie stellen die Ausgiessung des h. Geistes, sowie die Verklärung Christi dar und sind nicht, wie Gori annahm, byzantinischen, sondern entschieden florentinischen Ursprungs. Wenn der Verfasser darin indessen eine Arbeit des 11. Jahrhunderts erkennen möchte, so können wir ihm nicht beipflichten. Wir sehen darin — und unsere Meinung theilen auch andere Fachgenossen, mit denen vereint wir das Werk eingehend prüften — ein ganz hervorragendes Product der carolingischen Kunst, und datiren es somit um zwei Jahrhunderte zurück (wie schon Vezzosi und Gori richtig gethan hatten); freilich sahen sie darin fälschlich byzantinische Einflüsse. Eine solche Grösse der Conception, Freiheit der compositionellen Ausgestaltung und — wir möchten sagen — Individualität des Empfindungsausdrucks erreicht die spätere romanische Kunst nie wieder. Und um auch die formale Seite zu betonen, weisen die Gewandmotive in ihrer engen Anlehnung an die Antike, ebenso wie die von den späten Imperatorenbüsten beeinflussten Typen der Physiognomien durchweg auf die Epoche der carolingischen Renaissance. Dieser Datirung steht der Text nicht im mindesten entgegen. Denn nur die letzten Seiten desselben stammen aus dem 11. Jahrhundert; der übrige Theil ist im 14. und 15. erneuert, — und bei dieser Erneuerung mag die Handschrift auch die beiden ursprünglich für andere Verwendung geschaffenen Elfenbeindeckel als Einband erhalten haben.

Auch die Malerei hatte von dem Aufschwung, der sich in der floren-

tinischen oder toscanischen Kunst im 11. Jahrhundert nachweisen lässt, ihren Antheil. Wir sind diesbetreffend natürlich blos auf die Erzeugnisse der Miniaturmalerei angewiesen, und da ist es denn bekannt, dass diese sich noch lange über die Zeit, von der wir reden, ausschliesslich in den Händen der Klöster befand, während die Uebung der Tafel- und Wandmalerei seit dem 12. Jahrhundert überwiegend auf Weltliche überging, deren Beruf die Kunst bildete, — keineswegs zum Vortheil ihrer Entwickelung, da diese statt eines Fortschritts im Gegentheil zunächst ein Zurücksinken ins Rohe und Handwerkmässige erfuhr, und sich erst viel später zu jener Belebung und Verinnerlichung erhob, die zu ihrer Blüthe im Trecento und Quattrocento führte. Als Erzeugnisse dieser frühesten Phase der florentinischen Buchmalerei seien hervorgehoben das Psalterium des Abtes Johann von S. Michele in Maturi (Cod. Laurent. XVII, 3, bekannt unter dem Namen Breviario di Poggibonsi), das in seinen Miniaturen und Initialen einen erlesenen coloristischen Geschmack und feinen Sinn für's Ornamentale zeigt, während sich die figürliche Seite der Darstellungen noch recht schwach präsentirt. Ein Doppelflötenbläser, ein Centaur, fein gezeichnete korinthische Säulen weisen auf antike Reminiscenzen. Aber noch merkwürdiger ist eine solche in dem Martyrologium, das der Ueberarbeitung der Vita S. Miniati durch Abt Drago vorangeht (Cod. Laur. de Nemore 13): in die Passionsgeschichte des Papstes Calixtus gefiel es dem Künstler unter anderen Initialen mit bunten Linienornamenten, die dem Stil des 11. Jahrhunderts entsprechen, die Büste eines Satyrs hineinzumalen — offenbar das Ergebniss des Studiums einer antiken Büste. Ein dritter Codex, der der Schrift nach dem 11. Jahrhundert angehört (Laur. Acquisti e Doni Nr. 181) und ebenfalls ein Calendarium, Psalterium und Gebetbuch enthält, ist wegen der Lebensfülle bemerkenswerth, womit darin die Figuren der einzelnen Monate charakterisirt werden, deren Darstellung von einer ungemeinen Schärfe der Beobachtung und einem aussergewöhnlichen Talent der richtigen Wiedergabe des Gesehenen zeugt. — Und auch die Tafelbilder scheinen der hohen Stufe der Miniaturmalerei entsprochen zu haben, wenn man nach dem einzigen Werk dieser Art, das bis auf uns gelangt ist, urtheilen darf. Es ist dies jenes Crucifix, das der Legende nach sich geneigt haben soll, als Johann Gualbert, der Gründer des Vallombrosanerordens, seinem Todfeinde verzieh, den der Zufall in seine Hände gegeben hatte. Schon Andreas von Strumi, der kurz nach dem Tode Gualberto's († 1073) schreibende Biograph desselben, berichtet von dessen Aufbewahrung in S. Miniato, und von da an ist seine Anwesenheit daselbst in ununterbrochener Tradition bezeugt, bis es 1671 nach S. Trinità überführt ward, wo es sich noch heute über dem Hochaltar befindet. Da es sich mit einem Vorgang aus der Jugend des h. Gualbert verknüpft, so müssen wir seine Entstehung spätestens in den Beginn des 11. Jahrhunderts setzen. Die Angabe des Verfassers (S. 829), es sei auf Leinewand gemalt (was ihm von vornherein den Stempel der Authenticität nehmen würde), beruht auf der irrthümlichen Nachricht bei Richa, Chiese fiorentine

III, 170; es ist im Gegentheil auf eine Holztafel gemalt, wie die auf Ersuchen des Referenten vom Verfasser nochmals vorgenommene Prüfung des Werkes ergab (wozu indess die besondere Erlaubniss des Erzbischofs von Florenz eingeholt werden musste, da das Crucifix nur am Charfreitag jeden Jahres für wenige Stunden enthüllt wird). Dem Verfasser gebührt das Verdienst, die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf dieses der Forschung bisher entgangene, wohl früheste Denkmal der florentinischen Tafelmalerei hingelenkt zu haben, und es ist nun denjenigen unter den Forschern, denen dessen Anblick gegönnt sein wird, vorbehalten, auch seinen künstlerischen Werth festzustellen. Nach dem Urtheile unseres Verfassers „erscheint daran nichts manierirt und nichts von unedlem Geschmacke, und das älteste der florentinischen Altargemälde ist durchaus würdig, am Beginn jener stolzen Reihe von Werken späterer Jahrhunderte zu stehen, über deren leuchtender Schönheit man das Verdienst der Unbekannten nicht vergessen darf, deren Schaffen die Zukunft verkündete, wie die erste bläuliche Morgendämmerung das Nahen des strahlenden Tages.“

C. v. Fabriczy.

Otto Harnack. Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Weimar, 1896. 8⁰. 208 S.

In der schöngeistigen Bewegung jenes Zeitabschnittes, den wir als unsere klassische Litteraturperiode zu bezeichnen gewohnt sind, geht das litterarische Interesse und die Beschäftigung mit den bildenden Künsten mannigfaltig Hand in Hand: man kann von beiden Gebieten, wendet man sich dieser Periode zu, das eine nicht wohl ohne das andre ins Auge fassen. Vor Allem wer sich das eigenthümliche Geistesleben vergegenwärtigen will, dessen Mittelpunkt Weimar gewesen ist, wird Pflege und Wachsthum der bildenden Künste in jenen Tagen, sowohl nach der Seite ihrer theoretischen Behandlung, als auch nach der Seite ihrer praktischen Bethätigung nicht unbeachtet lassen dürfen. Den Bemühungen der klassischen Periode um die Gewinnung einer Theorie des Stils in den verschiedenen Künsten war eine vor mehreren Jahren erschienene Arbeit desselben Autors gewidmet, dessen heute vorliegendes Buch in Form einer geschichtlichen Darstellung das Bild der handelnden Personen und der äusseren Umstände folgen lässt, auf deren Zusammenwirken die schöpferische künstlerische Thätigkeit in dem erwähnten Zeitabschnitt beruht. Der Verfasser hat nicht die Absicht gehabt, Kunstgeschichte zu schreiben. Die Summe des aesthetischen Empfindens zu ziehen, welches im Zeitalter der Klassik den Ton angiebt und den Aeusserungen des so bedingten künstlerischen Lebens nachzugehen, ist ihm der eigentliche Gegenstand seiner Aufgabe. Aber indem seine Arbeit so zunächst einem weiteren Interesse zu dienen scheint, hat sie zugleich für die spezielle kunstgeschichtliche Forschung so hervorragenden Werth, dass ein Referat darüber auch in diesen Blättern gerechtfertigt und wünschenswerth erschien.

Rom ist der Brennpunkt des künstlerischen Lebens in jenen Tagen,

das Stelldichein der vornehmsten Geister, der führenden Männer sowohl unter Künstlern als Kunstfreunden. So ist mit Fug und Recht von dem Verfasser Rom für seine Darstellung als Mittelpunkt gewählt. Zwei Persönlichkeiten von ungleicher geschichtlicher Bedeutung, von den Zeitgenossen jedoch mit der gleichen Bewunderung gefeiert, fesseln zunächst das Interesse: Mengs und Winckelmann. Wenn der Werth kunsttheoretischer Studien, mögen sie nun mehr dem Gebiet der philosophischen oder mehr dem der geschichtlichen Betrachtung angehören, heute auf Seiten der Praxis einer mehr als skeptischen Beurtheilung unterliegt, so ist hier im Gegensatz dazu die Wahrnehmung nicht uninteressant, wie die neuere durch Winckelmann inaugurirte vergleichende Kunstforschung schon in den Anfängen ihres Bestehens anregend und befruchtend auf die Ausübung der Kunst selbst einwirkt: Mengs mit Winckelmann in persönlicher Freundschaft verbunden, erscheint als beredter Zeuge Winckelmann'scher Prophetie, deren Ideal uns zwar in seinen Hervorbringungen nicht immer mit demselben Glück verfolgt erscheint, die aber immerhin in Wort und That von ihm mit Wärme vertreten worden ist. Natürlich, im Grunde seines Wesens ist Mengs, den Lehren seines Vaters und den Traditionen seiner Zeit überhaupt folgend der Eklektiker, der aus verschiedenen Blumen zugleich seinen „Honig zu ziehen“ weiss; dem Griechen hält, wie dem Cinquecentisten in seinen Schöpfungen der moderne Routinier die Waage, der mit der französischen Akademie in der Eleganz des Vortrags und auch in den technischen Mitteln Manches gemein hat. Angelika Kaufmann und Wilhelm Tischbein, die nach Mengs' Tode als die am meisten geschätzten Grössen in der deutschen Künstlerwelt auf römischem Boden hervortreten, gehören ja auch dem französischen Modegeschmack des 18. Jahrhunderts eben so gut, wie dem classischen Ideale an. Hier sind diese Persönlichkeiten vor Allem wichtig, zur Kennzeichnung der künstlerischen Atmosphäre, in die Goethe bei seinem ersten Aufenthalte in Italien eintritt, und der Verfasser widmet ihnen gerade im Hinblick darauf eine eingehende Charakteristik sowohl ihres eigenen Wirkens als auch ihrer Stellung innerhalb der gesammten deutschen Künstler- und Schriftstellercolonie im damaligen Rom. In Carl Stauffers römischen Briefen findet sich einmal die Meinung ausgesprochen, es sei doch eigentlich ein Jammer, dass Goethe, der eines besseren Umgangs würdig gewesen wäre, in Rom „nicht in bessere Hände gerathen“ sei. Dem unabhängigen naturalistischen Empfinden des modernen Künstlers, das sich wohl zunächst in dieser Aeusserung kundgiebt, mag allerdings das Unzulängliche, das auch wir in dem mehr anempfundenen, als aus sich selbst gewordenen Ideal dieser Kunstkreise erblicken, eine gewisse Antipathie gegen die Träger der damaligen künstlerischen Bildung wachgerufen haben. Wer ein minder subjectiv gehaltenes Urtheil vorzieht, wird sich sagen, dass Jenen gewisse künstlerische Verdienste und namentlich bedeutende technische Fertigkeiten nicht abgesprochen werden können, und der Weimarer Kunstfreund mochte immerhin seinem guten Stern vertrauen, wenn er ihnen vertraute, war es doch

ohne Zweifel ein Umgang, der ihm in der Lernbegierde des Augenblicks gemäss erschien und trug er doch vor Allem das Beste, das kein Andrer überhaupt ihm geben konnte, in sich selbst.

Neben den erwähnten und einigen anderen Künstlernamen von weniger hervorragender Bedeutung lernen wir Hackert in seiner neapolitanischen Umgebung kennen, dann bei Gelegenheit von Goethe's zweitem Aufenthalt in Rom die erneuten Beziehungen zu Angelika, das in mancher Hinsicht für ihn anregende Verhältniss zu Trippel und endlich die schon früher begonnene und nun aufs Neue gemeinsam mit Carl Moritz und Heinrich Meyer betriebene Arbeit auf kunstwissenschaftlichem Gebiet. Für unsere heutigen gleichgerichteten Studien ist gerade dieser Abschnitt von besonderem Interesse, sowohl nach der Seite der Methode als nach der Seite der Gegenstände selbst, welche der Forschung damals im Einzelnen unterlagen. Hier bietet sich als erste reife Frucht jener gemeinsamen geistigen Arbeit, die von Moritz im Gegensatz zur bis dahin geläufigen, „moralisirenden" Beurtheilung des Kunstgenusses verfochtene Theorie vom „selbstständigen Werth des Schönen", aus der sich weiterhin in Verbindung mit Goethe's Naturbetrachtung ein neuer Schönheitsbegriff entwickelt, beruhend auf dem Begriff des „Symbolisch-Typischen", das „uns hindurchschauen lässt aus dem hemmenden und entstellenden Zwang des Einzelnen in das vollkommene Gesetz der Freiheit". Noch weiter führt, zugleich zum Praktischen hinüberleitend, die steigende Aufmerksamkeit, die sich neben den Werken der Renaissancekunst, rückwärts greifend, den für diese vorbereitenden Schöpfungen der sog. Frührenaissance bald nach Goethe's Rückkehr in die Heimath in dem zurückgebliebenen römischen Freundeskreise zuwendet, eine Erscheinung, deren „bisher kaum beobachtete Anfänge" schon um das Jahr 1790 nachgewiesen werden. „Die Rückwendung vom Manierismus zum reinen Geschmack hatte, wie wir wissen, einen Mengs zur gleichmässig höchsten Anerkennung von Rafael, Tizian und Correggio geführt. In der Folge hatte man Raffael allein auf den Schild gehoben, wie dies besonders bei Goethe deutlich hervortritt. Es lag in der Consequenz der Entwicklung, dass man allmählich zur Schätzung der älteren, strengen Künstler vorschritt, deren nicht nur Mengs, sondern auch Goethe in den Briefen aus Rom noch kaum Erwähnung thut". Wir hören von einem Stich, den Lips nach Fiesole anfertigt, Bury, ein anderes Mitglied des befreundeten römischen Künstlerkreises, sendet nach Weimar Copieen nach Mantegna, Meyer sieht sich in Venedig auf Giovanni Bellini geführt und alsbald gefesselt von der „unschuldigen und bescheidenen Grazie" des Quattrocentisten.

Für den heutigen Beobachter sind diese und ähnliche Aeusserungen einer individualistisch gerichteten Kunstbetrachtung nichts weniger als befremdend; man hat sich zu sehr an den Umgang mit den Erzeugnissen dieser vorclassischen Kunstübung gewöhnt, sie zu ernstlich schätzen gelernt, als dass die Bewunderung, die sie Anderen erwecken, Staunen erregen könnte. Für die damalige Zeit bedeuten dieselben Strebungen eine

tiefgreifende Neuerung, ein Neues überhaupt, das in die Anschauungswelt des Künstlers eintritt, zugleich aber auch, und das ist für die geschichtliche Bedeutung dieser Bewegung wichtig, die beginnende Erschütterung des eigentlichen classischen Ideals. Es war von der Liebhaberei für die Quattrocentisten nicht mehr weit zu der subjectivistischen Richtung der jüngeren romantischen Schule, die den an die objective Giltigkeit eines „Idealschönen“, wie man es damals nannte, gebundenen Sinn lösen und einem anders gearteten Ziele entgegenführen sollte. Ehe jedoch dieser Wechsel sich vollendet, erhebt sich noch einmal die schon ermattende Energie der reinen classicistischen Strömung zu voller Thatkraft in Carstens und Thorwaldsen. Die Partien in H.'s Buch, welche von diesen beiden Heroen der classischen Periode handeln, sind mit besonderer Wärme geschrieben, einer Wärme, die Manchem unverständlich scheinen mag in einer Zeit wie der gegenwärtigen, in der es wohl eher einmal geschehen kann, dass man Thorwaldsen der Bewunderung der Unmündigen überlässt und Carstens für einen Dilettanten erklärt. Jedoch ist diese Wärme der Ausdruck eines besonnenen und in sich begründeten Urtheils, und je mehr sich dieses Urtheil selbst mit scheinbar herrschenden Meinungen in Widerspruch setzt, um so mehr ist der Freimuth anzuerkennen, mit dem es ausgesprochen ist. Wenn im Uebrigen hier das Verdienst beider Künstler in ein etwas besseres Licht gestellt wird, als ihnen sonst gerade jetzt vergönnt zu werden pflegt, so wird das voraussichtlich einer objectiven Geschichtsbetrachtung nicht zum Nachtheil gereichen. Es ist so leicht, über derartige, in die Vergangenheit entrückte Grössen abzuurtheilen, aber eben so leicht auch, bei solchem Urtheil zu irren. Das gilt insbesondere von Carstens. Man nennt ihn einen Nachahmer der Griechen. Aber wir lernen ihn hier doch anders kennen, in der Art, wie er arbeitet und auch wie er sich selbst über seine Kunst äussert. Es ist der Trieb der Nacheiferung und nicht der Nachahmung, was ihn eben jenen Vorbildern gegenüber beseelt und bei aller Begeisterung, mit der er sich treiben lässt, zeigt er doch eine Stärke der persönlichen Anschauung und Urtheilskraft, die ihn von einem blossen Nachahmer weit unterscheidet. Dass seine Technik mangelhaft war und blieb, ist kein Beweis dafür, dass er kein Künstler gewesen sei, so wenig als umgekehrt etwa der Schluss zulässig wäre, dass Derjenige immer ein Maler sein müsse, der malen kann. Man vergisst nur zu leicht, dass die Offenbarung des künstlerischen Ingeniums nicht an diesen Einen Weg gebunden ist; bei dem in der Form zuweilen schwerfälligen Carstens quillt es förmlich über in der nie versiegenden Gestaltungsgabe seiner Phantasie, wie in dem glänzenden Pathos des künstlerischen Ausdrucks, über das er gebietet: da ist echtes Künstlerblut.

Der Verfasser sieht in Carstens geradezu den grössten künstlerischen Genius der Zeit, der in freier und persönlicher Erfassung des Classischen wohl auch Anderen Führer zu werden verdient hätte. Zu beklagen bleibt jedenfalls, dass es ihm nicht vergönnt war, so viel rühmliche Anläufe durch eine vollendende That zu krönen. Was wir von ihm haben, sind nur

die Voraussetzungen von etwas Höherem, dessen Vollführung sein früher Tod vereitelt hat. Ich glaube freilich, es wird sich aus den vorhandenen Aeusserungen seiner Begabung kaum entnehmen lassen, zu welcher Höhe der Vollendung der Künstler noch hätte gelangen können, auch drängt sich bei aller schuldigen Ehrerbietung vor dem Geleisteten doch immer wieder die Frage auf, ob die Originalität des künstlerischen Gedankens auf die Dauer stark genug in ihm geblieben wäre im Gegensatz zu einem in der That nicht völlig hinwegzuleugnenden Anlehnungsbedürfniss, das seine Entwürfe in so manchen, vielleicht dem Künstler selbst unbewusst gebliebenen Reminiscenzen an die Antike und noch mehr an Michelangelo verrathen.

Es ist in dieser kurzen Anzeige nicht möglich, den Ausführungen des inhaltreichen Buches in alle Einzelnheiten zu folgen, die sich auf ein ausgiebiges, zum Theil unedirtes Quellenmaterial, wie auf eine intime Kenntniss der einschlägigen ästhetischen Litteratur sowohl Deutschland's als Italien's gründen. Die Darstellung reicht bis zu dem Zeitpunkt, in welchem die Begründer der Romantik, Overbeck, Cornelius und ihre Freunde sich in Rom ansiedeln. Die Ursachen, welche das Aufkommen dieser neueren Richtung begreiflich erscheinen lassen, werden am Schlusse berührt, es sind zum Theil dieselben, welche den Niedergang der vorangehenden classischen Epoche herbeiführen halfen, ein Lauf der Dinge, bei dem auch den politischen Zeitverhältnissen der napoleonischen Aera eine nicht unbedeutende Rolle zufällt. In den verhältnissmässig früh vom Schauplatz zurückgetretenen Verfechtern des classischen Ideals haben wir es, wenn wir die Ansicht des Verfassers richtig zusammenfassen, mit einer Künstlergeneration zu thun, die nicht eigentlich zum Schlagen gekommen ist. Um so werthvoller erscheinen die ästhetischen, wenn man so will auch ethischen Momente, aus denen ihr Streben hervorgeht: die Schönheit und Hoheit ihres künstlerischen Ideals, dessen vollendeter Ausdruck, von Goethe in classischer Form zusammengefasst, aus der von ihm gemeinsam mit Heinrich Meyer und Friedrich August Wolf herausgegebenen Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert“ gebührend hervorgehoben wird. Hatte die künstlerische Arbeit auf praktischem Gebiet Unvollendetes zurückgelassen, hier hat sie zu einem ausgereiften, bleibenden Gewinn geführt. In der hier geöffneten Gedankenwelt wird auch das specielle kunstgeschichtliche Interesse wohl immer die willkommensten Anknüpfungspunkte finden, so oft sich etwa noch in Zukunft die Aufmerksamkeit der Fachwissenschaft auf diese Periode lenkt, für deren Kenntniss das besprochene Buch als grundlegend bezeichnet werden darf.

Frankfurt a. M. *H. Weizsäcker.*

Architectur.

The Church of Sancta Sophia Constantinople, a Study of Byzantine Building by **W. R. Lethaby & Harold Swainson.** London and New-York 1894.

Eine neue zusammenfassende Arbeit über die Agia Sophia war ein wissenschaftliches Bedürfniss geworden in dem Masse, als die byzantinische Archäologie seit den Tagen Salzenberg's fortgeschritten ist und unsere Einsicht in das Wesen byzantinischer Architectur sich vertieft hat. Aus dem Zuge der baugeschichtlichen Gesammtentwicklung ragt dieser Wunderbau noch heute mehr einem einzelnen Bergriesen vergleichbar auf. Um alle nach vorwärts und rückwärts dennoch auffindbaren Zusammenhänge klarzulegen, war eine Betrachtung der Sophienkirche für sich, eine auf den Grund gehende Durcharbeitung der wieder in Fluss gekommenen Fragen, die sowohl die Construction wie die Raumdisposition betreffen, vorher geboten. Als wesentlichste Forderungen mussten für ein solches Unternehmen gelten: möglichste Vervollständigung und kritische Ausnutzung des gesammten Quellenmaterials sowie der bisherigen Forschung und selbständige archäologische Nachprüfung an Ort und Stelle. Ich bedaure, trotz der günstigen Aufnahme, die das zu besprechende Werk gerade auf deutscher Seite schon erfahren hat, ausführen zu müssen, dass es, von der eigentlichen Compilation abgesehen, seine Aufgabe in den Hauptbedingungen nicht vollkommen erfüllt. Während das Ziel recht hoch gesteckt ist — die Kirche soll als ein Ganzes bis in ihre sacrale Ausstattung hinein dargestellt und Alles aus der lebendigen byzantinischen Kunstübung heraus erklärt werden — ist doch in den wesentlichsten Fragen selten ein sicherer Abschluss erreicht und die historische Gesammtbeurtheilung vollends nicht durchgeführt. Dass sich im Einzelnen für uns manche neue Belehrung ergiebt, soll bereitwillig anerkannt werden. So finden erstens kirchlich-archäologische Gegenstände aus einem reichen philologisch-antiquarischen Wissen ihre Erläuterung, andrerseits spricht sich in der technischen Analyse ein sicheres fachmännisches Urtheil aus. In beiden Fällen tritt wohl die Hauptstärke des einen oder andern der Verfasser, die sich zu gemeinsamer Arbeit verbunden haben, in ihre volle Wirkung. Das entspricht ganz den Andeutungen des Vorworts über die vorgenommene Theilung der Aufgabe, obwohl sich hieraus nicht genau ersehen lässt, wie weit der Antheil jedes Einzelnen überall in den allgemeinen Folgerungen reicht.

Die erste Hälfte des Buches trägt ein vorwiegend philologisches Gepräge. Sie fasst die literarische Ueberlieferung zusammen und behandelt Fragen oder Dinge, die mehr oder weniger nur auf Grund derselben zu erledigen sind. Mit vorsichtiger Abwägung der Quellen wird die Vorgeschichte der Kirche und ihrer Umgebung zurückverfolgt. Ohne Hypothesen war hier nicht wohl auszukommen, und die vorgetragenen rufen wenigstens der Mehrzahl nach keine begründeten Bedenken hervor. Wenn die Orientirungstheorie für die Frage, ob ein antikes Heiligthum einst denselben

Platz inne hatte, verwerthet wird, so sind dafür einige gute topographische Beobachtungen geltend gemacht. Jedenfalls aber kann man den Ausführungen über Gründung und Geschichte der vorjustinianischen Basilika völlig zustimmen, — mit einem Vorbehalt. Die Annahme einer doppelten Apsis bleibt eine ganz unsichere Vermuthung und kann jedenfalls nicht zur Erklärung der in sich geschlossenen Construction der Agia Sophia dienen. Ob ein Rest der alten Kirche in der Rotunde an deren nördl. Ecke zu erkennen ist, hängt z. T. von der gesammten Baptisteriumsfrage (s. unten) ab. Bei der Geschichte des Justinianischen Baues wird man nur zustimmen können, wenn die angebliche Restauration Justin's II. als confuse Variante des Anonymus gestrichen wird. Die Aehnlichkeit der berichteten Nebenumstände vermehrt die Unwahrscheinlichkeit des abermaligen Zusammensturzes der Kuppel so bald nach ihrer Erneuerung durch Justinian selbst. Dass der Verf. die massgebenden Zeugnisse, Prokop's für die ältere Gestalt, des Euagrinus und Agathias für den Umbau, und vor Allem des Silentiarius genaue und schwunghafte, wenngleich gekünstelte, Beschreibung der restaurirten Kirche in voller Uebersetzung mittheilt, überhebt den Nachprüfenden nicht der Textvergleichung, die denn auch eine stark subjective Färbung der Uebersetzung erkennen lässt. Ueberflüssig war wenigstens eine solche Wiedergabe all' der Legenden des Anonymus trotz des interessanten Nachweises, dass sie z. T. bis auf die Zeit Basilius I. oder sogar Justinian's zurückgehen, in einem die ferneren Geschicke des Baues behandelnden Kapitel. Der Werth der Quelle für den Bestand ihrer Zeit dagegen ist etwas unterschätzt, da die Zurückführung der im Anonymus enthaltenen Ueberlieferung bis zum X.—XI. Jahrh. durch Preger (Zur Textgesch. d. Πάτρια München, 1895) die angenommene Datirung (XII.—XIV. Jahrh.) inzwischen widerlegt hat.

Das Hauptgewicht liegt in diesem ersten Theile auf den Untersuchungen über Eintheilung und Einrichtung des Heiligthums. Ein neuer Reconstructionsversuch des Ambon macht den Anfang. Hier scheinen mir die meisten Abweichungen von Salzenberg, wie z. B. die Aufgabe der ovalen Plattform, keine glücklichen zu sein. Für das Vortreten der beiden Treppenaufgänge im O. und W. über die runde Basis des Ambon spricht die mehrfache Zerlegung des Ganzen in der Beschreibung des Silentiarius (vgl. p. 164 u. 181) in zwei halbrunde Theile. Dasselbe bestätigt die einzige, wirkliche Verbesserung, dass nämlich die Thüren des Tempietto gesondert im N. (statt im W.) und O. (vgl. v. 109 zu v. 171 u. 178) angesetzt werden. Die Lage des Ambo denke ich mir noch etwas mehr gegen die Mitte vorgeschoben, da der Soleas vom Volke umdrängt werden konnte (v. 249). Die späteren Nachrichten deuten auf seine Erhaltung bis z. J. 1204 hin. Kommen wir zu den Fragen der Raumdisposition, so sind die diesbezüglichen Ausführungen schon bei ihrem Erscheinen z. gr. T. überholt worden durch Beljajew's Byzantina II, die gleichfalls 1894 erschienen und zu viel bestimmteren Ergebnissen führen. So ist zwar die Ansetzung der Altarwand gemäss der von jeher vorherrschenden Anschauung dicht vor der durch

das Tonnengewölbe verlängerten Apsis im Allgemeinen richtig. Sie schied nach Silentiarius und Constantin Porph. die Priester im Altarraum von den Sängern in den Nebennischen. Andrerseits erklärt sich jedoch die Zertrümmerung des Altars zugleich mit Ambon und Soleas bei dem durch den Einsturz des östlichen Hauptbogens herbeigeführten Fall der Kuppel offenbar mitsammt der Halbkuppel — das Tonnengewölbe hielt wohl Stand — nur dadurch, dass ersterer etwas in den Halbkuppelraum hinausgeschoben war. Dann aber werden wir gezwungen, der Altarwand eine gebrochene Gestalt zuzuschreiben, übrigens durchaus im Einklange mit Const. Porph. (vgl. Beljajew p. 123). Die vom Verf. herangezogene Miniatur des Menol. Sat. liesse sich damit wohl vereinigen, wenn man von Beljajew abweichend annimmt, dass der Synthronos des Presbyteriums sich über die eigentliche Apsis (und über deren Seitendurchgänge hinweg wie in der A. Irene) bis an die Ecken der Pfeiler fortsetzte und dass von da aus eine Brüstung um den Altar herumging. Eine solche Einrichtung würde sich nur wenig von der altchristlichen Weise unterscheiden. Sicher ist der Uebergang des Namens des (beseitigten?) Soleas im X. Jahrh. auf den ganzen Halbkuppelraum, der jedoch wohl nur durch Stufen begrenzt wurde und sozusagen als äusserer Altarraum diente (B. p. 103). Prothesis und Diaconicon werden mit Recht angenommen, und zwar nicht in Anbauten, sondern in den Eckräumen zu den Seiten des Presbyteriums, aber gegen ihre Beschränkung auf anliegende Abtheile desselben spricht, dass Silentarius diese Räume, offenbar als dem Laien unzugängliche, überhaupt nicht schildert. Die Nachrichten der russischen Pilger deuten auf ihre Geräumigkeit hin und haben es B. ermöglicht, links vom Altarraum die Prothesis, rechts das Diaconicon anzusetzen, denen die Nischen vielleicht zuzurechnen sind (B. p. 119). Beim Metatorion ist Verf. wieder auf dem richtigen Wege, wenn er es im Südschiff sucht. Er kommt jedoch zu keiner näheren Bestimmung, weil er die auf ein anderes M. bezüglichen Zeugnisse nicht ausscheidet. Das grosse M. befand sich zweifellos auf der Südseite, aber allerdings nur das Euktirion desselben im Innern der Kirche. Dieses muss mit der von Silentiarius erwähnten Kaiserlichen Loge in der von ihm ausschliesslich beschriebenen Mittelhalle zusammenfallen, und in solchem Falle schlossen sich das Triclinum, der Kiton u. s. w. wohl an dieser Stelle aussen an. Dass sie sich nicht, wie B. meint, in einem der Süd-Ostecke näheren Anbau befanden, geht schon daraus hervor, dass die Kaiser aus dem Triclinum unmittelbar zum hl. Quell gelangen konnten. Und diesen setzen B. und der Verf. übereinstimmend im X. Jahrh. in einer Vorhalle des Mittelportales der Südseite voraus. Schliesslich passt dazu auch die Angabe des Anonymus über die Nähe des M. zu dem an der Süd-Westecke noch erhaltenen Baptisterium besser. Der Zugang zum M. sowie der Aufgang zu seinen oberen Räumen (vgl. B. p. 134) lässt sich dann ohne Bedenken im östlichen Hauptpfeiler der Südwand ansetzen. — Ungleich befriedigender sind die Ergebnisse der nachfolgenden Auseinandersetzungen über den Estrich mit den vier Paradiesesströmen, das Taufbecken im Tschinili-Kiosk,

den Gebrauch der Dedicationskreuze, Vorhänge, Teppiche, sowie im nächsten Kap. über die Gestalt der Kreuzreliquie — die Prozession derselben freilich wird aus Const. Porph. ohne zureichende topographische Verwerthung mitgetheilt — ferner die Zusammenstellungen über Gräber und Reliquien und deren Verbleib nach dem Jahre 1204. Besondere Beachtung verdient der Nachweis der verschiedenen Beleuchtungsgeräthe und der noch erhaltenen Tradition ihrer Anordnung.

Vor der eigentlichen Analyse des Bauwerks in seinem derzeitigen Bestande wird im Auszuge Salzenberg's ganze Beschreibung wiedergegeben. Damit ist deutlich genug die wesentliche Grundlage der Untersuchung bezeichnet. Von eigenen Beobachtungen ist nicht viel darin enthalten, und das ist entschieden ein schwacher Punkt des Ganzen. Die unvergleichliche Gelegenheit, die S. während der Restaurationen Fossati's in den letzten vierziger Jahren genoss, wird sich freilich Keinem so leicht wieder bieten, und die unüberwindlichen Hindernisse einer erschöpfenden Besichtigung aller Teile lernt man an Ort und Stelle bald kennen. Dennoch scheint der Besuch, den beide Verfasser der Agia Sophia dem Vorwort zufolge abgestattet haben, kein dem Unternehmen entsprechender gewesen zu sein, sondern ihre Schlüsse beruhen mehr oder weniger auf den Aufnahmen von S. und Choisy, was um so mehr zu bedauern ist, als sich hier, wie gesagt, ein gutes technisches Urtheil verräth. Es wäre auch zu wünschen gewesen, dass neben S. noch andere Meinungen berücksichtigt worden wären, so vor Allem Kondakoff's anregende Studie in d. Arb. d. VI archäol. Congr. (Odessa 1886). Ein Kapitel zur Geschichte der Erforschung der Kirche wäre überhaupt dankenswerther gewesen als der gebotene Auszug aus S., trotz dessen unleugbarer grundlegender Bedeutung. Dass auch in diesem Teile durch Beljajew's Byzantina II Vieles schon richtiger erkannt ist, fällt dagegen dem betreffenden Verfasser kaum zur Last. Sonderbarer Weise nimmt er aber auch auf Byz. I nur in einer das Hippodrom betreffenden Nebenfrage ohne Citat Bezug, während B.'s Ergebnisse über den grossen Palast, dessen allmähliches Wachsthum in den Hauptstadien skizzirt wird, völlig unerwähnt bleiben. Was die umgebenden und die eigentlichen Anbauten der Agia Sophia anlangt, von denen die weitere Untersuchung ihren Ausgang nimmt, so bringen Byz. II sicherere Bestimmungen für das Milion, das Horologion, das geradezu ans Atrium anschloss, und vor Allem für die Baptisterien. B. hat gezeigt, dass auf das im S.-W. erhaltene nur die Bezeichnung des kleinen bei Const. Porph. passt. Das grosse darf darin nicht gesucht werden, da sich in dessen Nähe die Kapelle des Ap. Petrus (u. hl. Nikolaos) befand, die der Verfasser selbst richtig im O. voraussetzt. Da sich das Verhältniss nicht umkehren lässt, so kann schon darum der kleine Rundbau an der Nordostecke nicht das Baptisterium der ältesten Kirche sein und überhaupt kein solches. Auf das verschwundene grosse weisen aber allerdings etwa an dieser Stelle zwei auffallend zusammenstimmende Zeugnisse hin, einmal die vom Verfasser aus einer italienischen Hdschr. d. Br. Mus. (aus dem Jahre 1611) beigebrachte Nachricht über Reste des alten

sechseckigen Baues mit dreifachem Gewölbe, zweitens Grelot's Plan, der einen achteckigen mit innerer Säulenstellung angiebt und ausdrücklich mit S. Stephano Rotondo vergleicht. In der ersteren mag eine Verzählung vorliegen. Die Rotunde, die ihre kleinen viereckigen Fenster schwerlich erst späterer Durchbrechung verdankt, wie S. meinte, der sie als Einziger besichtigt hat und für die Skeuothek hielt, könnte wohl durch einen Umbau daraus entstanden sein, um so mehr als sie zur Vorrathskammer dient, wie zu Grelot's Zeit das alte Baptisterium. Merkmale hoher Alterthümlichkeit sind an ihrem Aeusseren wenigstens nicht zu gewahren. Für die stark veränderte Ostseite der Kirche sind die älteren Pläne im Allgemeinen noch sehr in Betracht zu ziehen. — Der Abschnitt über das Atrium ist wieder in antiquarischer Hinsicht glücklicher ausgefallen als in baulicher. Der hier aufgestellten Ansicht zuwider muss es zweifellos ein Westthor gehabt haben, da die Kaiser mit der Kreuzesprozession aus dem Luter (-Atrium) in die, offenbar wegen des Fehlens einer Flügelthür Athyros genannte, im Westen vorliegende Halle gelangten (vgl. B. II, pag. 106). Es ist ferner durch B. erwiesen, dass noch im X. Jahrh. das feierliche Betreten der Kirche seitens der Kaiser nicht von S. her, sondern durch das Atrium erfolgte. Im Narthex wurden sie vom Patriarchen empfangen, nachdem sie in dem (kleinen) Metatorion des „Propylaion" ihr Gewand gewechselt. Als Nachbleibsel eines solchen, inmitten der östlichen Atriumshalle der Façade vorgebauten, Portals lassen sich in der That am besten die vier Pfeiler erklären, die S. für blosse Sockel von Reiterstandbildern hielt. Ihre Karniese sind kein späterer Zusatz, sie stimmen am inneren und äusseren Paar überein. Nur ein Umstand spricht scheinbar dagegen, die wahrscheinlich im Jahre 865 erfolgte Errichtung des Glockenthurmes, den Grelot's Ansichten bezeugen. Doch lässt sich wohl denken, dass derselbe über dem Propylaion erbaut wurde, ohne den Haupteingang zu versperren. Jedenfalls sprechen die meisten Analogien dafür, dass die sog. schöne Pforte der Königsthür gerade gegenüber lag. Wenn Verf. den Haupteingang der Kirche von jeher am Südende des Narthex voraussetzt, so lässt er sich zu sehr durch spätere Zeugnisse, wie vor Allem dasjenige Clavijo's, leiten, der allerdings von Süden kam. Solche Erwägungen haben wohl auch am meisten zur Annahme beigetragen, dass die hässlichen Anbauten des Narthex im N. und S. schon unter Basilius I. entstanden seien und zugleich die Aufgänge daneben zu den Emporen. Eher werden wir die ersteren sowie die Verwandlung der östlichen Atriumshalle in einen geschlossenen äusseren Narthex den umfänglicheren Umbauten zuzuschreiben haben, die vermuthlich der Einsturz des westlichen Kuppelgewölbes im Jahre 975 hervorgerufen haben dürfte und die wohl auch die Aufführung der Stützbogen für die Westwand über dem Dache dieses Aussennarthex veranlassten. Die Treppenaufgänge aber werden wir uns schwerlich früher entstanden denken, als die älteren in den Pfeilern der Längswände durch Anbau der unförmlichen pyramidalen Stützen versperrt wurden. Diese werden von Nikephoros Gregoras im N. und O. Andronikos II. zugesprochen,

die südlichen sind ihnen so ziemlich gleich. Man kann jedoch auch an die letzten Restaurationen unter Joh. Kantakuzen und Joh. Paläologos denken. — Ueber die Cisternen unter der Agia Sophia haben auch die Verf. nichts aus eigener Anschauung gewinnen können, dagegen das interessante Zeugniss des Dr. Covel a. d. J. 1676 beigebracht, aus dem sich eine Pfeileranlage erschliessen lässt.

Der wichtigste Abschnitt über die Bauformen und die Erbauer bringt auf alle Fälle viel Anregung und manche gute Bemerkung. Die Ansicht, welche über die Entstehung der byzantinischen Architectur vorgetragen wird, hält sich einerseits frei von einer Unterschätzung der römischen Grundlage und hebt wiederum treffend die Aufnahme orientalischer Bauweise, die consequente Entwicklung des Ziegelbaus und die Neubelebung der ornamentalen Formen als wesentliche Merkmale des im IV. Jahrh. ausreifenden neuen Systems hervor. Was im Besondern die Baugestalt der A. Sophia anlangt, so verdient der Nachweis, dass die Errichtung der Kuppel über quadratischem Grundriss mittels der Zwickel ein im Orient seit dem II. Jahrh. in kleineren Verhältnissen gelöstes Problem war, alle Beachtung. Unhaltbar sind hingegen die Ausführungen, in denen zu den früheren Versuchen der Verschmelzung des centralen mit dem basilikalen Typus die Sophienkirche von Salonik gerechnet wird, deren völlige Erneuerung im VII. Jahrh. inzwischen festgestellt ist (J. Laurent: B. Z. 1895, S. 431). Die Voraussetzung einer solchen Tendenz ist allerdings im Allgemeinen richtig. Das Streben, der Kuppelkirche die Längsausdehnung der Basilika zu verleihen, tritt in der Justinianischen Zeit auch an der Agia Irene hervor, wo die Verdoppelung der Kuppel dem gleichen Zwecke dient. Und spricht sich der basilikale Gedanke in der Agia Sophia nicht auch in den drei Conchen aus? Schwerlich ist deren Ursprung im letzten Grunde in der constructiven Idee zu suchen. Die letztere hat der Verf. allerdings mit seiner Hypothese von einer doppelten Apsis der alten Basilika viel zu äusserlich erklären wollen. Sie giebt sich doch viel eher als eine, wenngleich geniale, Fortbildung der Construction von Agios Sergios und Bakchos zu erkennen, d. h. der Anschliessung kleinerer Halbkuppeln an die Bogen der Hauptkuppel. Von der Einverleibung des kreuzförmigen Bautypus endlich lässt sich in der Agia Sophia für den unbefangenen Betrachter durchaus nichts erkennen. — Das Verhältniss der als Baumeister überlieferten Namen scheint mir noch einiger Klärung zu bedürfen, da Isidor d. Ae. wenig greifbar ist. Er erscheint bei Prokop nur in legendarischer Anecdote mit Anthemius zusammen, fehlt bei Agathias neben diesem ganz und ist bei Silentiarius mühelos und zum Vortheil der Klarheit mit z. T. wiederholten Versen zu beseitigen. Da fällt es auf, dass Isidor d. J. sich bei Agathias wie ein überlebender Gehilfe des Anthemius ausnimmt und dass auch die von Const. Rhodios wiedergegebene Ueberlieferung über den Erbauer der Apostelkirche zwischen diesen Beiden schwankt. — Sehr gefördert, wenn auch m. E. noch nicht gelöst ist die Frage der Justinianischen Restauration. Ansprechend wird gezeigt, dass

sich die Hauptkuppel, um das Mass ihrer überlieferten Erhöhung erniedrigt, mit der Halbkuppel und Apsis zusammen einer Tangente unterordnet. Dagegen scheint mir die für den Umbau selbst angenommene Erklärung ungenügend. Bekanntlich ruht in der Agia Sophia auf der Nord- und Südseite die Last des Gewölbes nicht auf den grossen, rein fictiven Bogen, sondern auf kleineren, die, nur von aussen sichtbar, nach innen zu in den die ersteren ausfüllenden Fensterwänden stecken. Wenn der Verf. meint, der Umbau habe nur in der Versetzung dieser Füllwände, die früher weiter aussen, nämlich über der zweiten Säulenstellung der Emporen, ihre Stelle hatten, an die jetzige bestanden, so beseitigt er zwar für die ältere Construction den von Choisy gerügten Fehler, dass der Raum unter den tragenden Bogen jetzt ausgeschlossen wird, aber er wird den Worten des Agathias noch lange nicht gerecht. Mit der von diesem bezeugten Verbreiterung des über der Bogenkrümmung befindlichen Baukörpers können offenbar nur jene Tragebogen selbst gemeint sein, und da bei ihrer früheren geringeren Stärke sowie der angegebenen früheren Stellung der Wände die Kuppel offenbar vorher einen breiteren Raum bedecken musste, so war deren Gestalt ursprünglich nothwendigerweise eine etwas ovale (wie sie durch die vordere Kuppel der A. Irene belegt ist). Dazu stimmt es, dass Agathias von der Herstellung allseitiger Symmetrie und eines gleichmässigen Umrisses der Kuppel, von ihrer Geradrichtung (d. h. im Gegensatze zur vorhergehenden Querstellung) und von der Erzielung einer steileren und mehr zusammengezogenen Form spricht. Ferner wird es so erst recht klar, dass zugleich mit der grösseren Sicherung auf der andern Seite viel von der Kühnheit des früheren Eindrucks aufgegeben wurde. Uebrigens scheint sich noch recht lange eine Spur der Verschiebung der Fensterwände erhalten zu haben, nämlich der dadurch nach aussen versetzte schmale Gang über den beiden Säulenstellungen, den wir wahrscheinlich in den von Grelot angegebenen zweiten Galerien zu erkennen haben. Allerdings hielt G. irrigerweise im Innern der Kirche sieben Blendarkaden für die vermauerten Innenfenster desselben Ganges, wie der Verf. zeigt, aber Alles ist darum bei G. noch nicht für Erfindung anzusehen. Stimmt doch bei G. in der Südansicht die Fensterzahl acht mit der von Silentiarius angegebenen überein. Im Allgemeinen bleibt es noch immer künftiger Untersuchung vorbehalten, nachzuprüfen, wie sich alle Nachrichten über den Umbau, vor Allem jedoch die des Agathias, mit dem Baubestande vereinbaren lassen. — Von den weiteren Ausführungen des Verf. sind die über die Anbauten des Narthex am wenigsten zwingend und G.'s Zeichnung geradezu widersprechend. Viel überzeugender wirkt der Nachweis, dass das erhaltene Baptisterium älter als die Kirche ist. Dass in seiner Vorhalle der Rest einer noch älteren Säulenhalle stecke, erscheint mir hingegen in Anbetracht der hier vorhandenen Capitälform fraglich. — Die rein technischen Erörterungen über die byzantinische Gewölbconstruction machen den Eindruck einer gewissen Vereinfachung der Theorie Choisy's, doch muss ich mir darüber ein eigentliches Urtheil versagen. Die Formanalyse

der verschiedenen Typen des von der byzantinischen Architectur geschaffenen Kämpfercapitäls zeigt mit ausserordentlicher Klarheit, wie jede Abart nur eine andere Lösung desselben Problems der Ueberführung des kreisrunden in den quadratischen Durchschnitt darstellt. Aber wenn man der Entstehung der neuen Form historisch nachgehen will, darf man mit den Capitälen der Sophien- und Demetrioskirche in Salonik nicht als mit sicher datirten ältesten Beispielen rechnen. Hinter das VI. Jahrhundert kommt man, soviel ich sehe, überhaupt nicht zurück. Auch liegt der Ursprung der schmucklosen Grundform schwerlich innerhalb der künstlerischen Architectur, sondern im Bereiche der Nutzbauten, wo sich die Ausschaltung des alten Capitäls und die Umformung des Kämpfers am leichtesten verstehen lässt. So weit hat Strzygowski unbedingt Recht, wenn auch gegen die Annahme des ersten Beispiels in der Bim-bir-direk (528) einzuwenden ist, das Agios Sergios und Bakchos bereits die abgeleitete Melonenform aufweist. Diese Kirche bietet auch zuerst das Kämpfercapitäl mit den unten angesetzten Voluten, während sich der Typus mit den oberen vor der Agia Sophia wohl gar nicht findet und vielleicht als gleichzeitige Schöpfung auf ornamentalem Gebiete angesehen werden darf. Die Ausbildung der einfacheren neuen Formen geht augenscheinlich mit dem Streben, einen in sich geschlossenen neuen Bautypus zu finden, Hand in Hand und wirkt weiter auf das Ornament selbst ein. Im V. Jahrhundert durch frische Naturbehandlung belebt (Acanthus spinosus) und noch plastisch individuell behandelt, wird es auf dem massigen Kämpfercapitäl zum streng stilisirten Flächenmuster. In der Agia Sophia ordnet sich Alles dem Gesammteindrucke unter. Der innere Zusammenhang dieser gesammten Entwickelung ist von den Verf. nicht recht ergründet, so grosses Lob sie auch der Erfindungskraft der byzantinischen Baukünstler in der ornamentalen Architectur spenden. — Dass die Mehrzahl der Bronzethüren altbyzantinischer Herkunft sei, dafür scheinen mir zu wenig sichere Merkmale vorhanden. Die sichersten weisen die Vorderthüren des Narthex in der Form der Kreuze und in den T-förmigen Rahmenmotiven auf, die uns auf den Marmorthüren des VI. Jahrhunderts begegnen (vgl. Strzygowski: Jahrb. d. Kgl. Pr. Kst.-Sammlg. 1893, H. 2–3). Die vielgerühmte Prachtthür des Theophilos und Michael III nimmt am Ausgange des südlichen Anbaues m. E. nicht ihre ursprüngliche Stelle ein, ich möchte vielmehr glauben, dass sie von der Königsthür hierher versetzt ist, der heute die Füllungen fehlen, und zwar vielleicht noch in byzantinischer Zeit. Den bronzenen Thürrahmen der letzteren führt Verf. wohl ganz richtig auf dieselbe Restauration zurück, der das umstrittene Lunettenmosaik darüber angehört, d. h. wahrscheinlich auf die Basilius I., dessen Bild er in dem anbetenden Könige erkennt. Kondakoff's Vermuthung, der ihn für Leo d. W. hielt, scheint mir auf einer etwas gezwungenen Deutung der Worte des Erzb. Antonij zu beruhen. Man braucht bei diesem das Königsportrait und das Bild des Heilandes durchaus nicht zu einer Composition zu vereinigen und auch nicht unbedingt aussen anzusetzen. — Unter den Mosaiken des

Innern wird zu gründlich aufgeräumt, wenn kein einziges für älter als aus dem IX.—X. Jahrhundert gelten soll. Durch die allgemeine Uebereinstimmung des bekannten Bilderbestandes mit den Bildercyklen dieser Zeit ist das nicht zu beweisen, da die späteren Zuthaten z. T. daran schuld sein mögen und vor Allem weil wir über die Wandmalerei des VI. Jahrh. zu wenig urtheilen können. Die allgemeine Zerstörung während des Bildersturmes dürfte in erster Linie wohl die Bilder im eigentlichen Sinne betroffen haben. Dass eine systematische Vernichtung der nicht so leicht erreichbaren Mosaiken stattgefunden habe, ist zu bezweifeln. Und was das Schweigen Prokop's und Silentiarius betrifft, so richtet Ersterer seine ganze Aufmerksamkeit auf die Architectur, — beim Zweiten aber ist die grosse Lücke des Textes V. 480—509 übersehen, die kaum etwas Anderes als die Beschreibung des später von Clavicho in der Kuppel bezeugten Pantokrator enthalten haben kann. Wenigstens fehlt nichts in der Beschreibung des Baues, und die nachgebliebenen Fragmente unterstützen obige Voraussetzung (z. B. ψηφίς). Das kurz vorher erwähnte Kreuz beziehe ich trotz des ἔγραφε, wie schon frühere Erklärer, mit der ganzen Stelle auf die Aussenansicht, obwohl Grelot innen ein solches zeigt. Doch sah Grelot die Kirche, nachdem der Bilderschmuck schon übertüncht oder zerstört war, und kann sich hier am ehesten versehen haben. Zum ältesten Bestande gehören jedenfalls wegen ihres iconographischen Typus die Cherubim der Zwickel, ebenso Maria als Thron Christi in der Apsis und die umgebenden Erzengel auf dem Tonnengewölbe, die schon S. nach dem Styl dem VI. Jahrh. zutheilt, — ferner in der Südempore wegen der strengen Compositionsform die Herabkunft des hl. Geistes. Da die Handschrift des Dr. Covel Taufe und Verklärung hinzufügt, ist ein erzählender biblischer Cyklus nicht unwahrscheinlich, wie ihn Const. Rhodios für die Apostelkirche bezeugt. Die späteren Zuthaten sind z. gr. T. festgestellt. Zu ihnen gehören wohl auch die Etimasia und das Veronikabildniss. Was der Verf. noch aus Fossati's Nachlass mittheilt, lässt sich wegen der Kürze der Angaben schwer beurtheilen. Auf alle Fälle aber unterliegt die Annahme eines rein ornamentalen Schmuckes unter Justinian schweren Bedenken.

Die vorstehende kurze Nachprüfung der wesentlichsten Punkte mag zur Begründung des vorweg ausgesprochenen Urtheils genügen. Sie wird neben den Schwächen auch die guten Seiten des Buches nicht verkennen lassen. Ein reiches Material z. T. weit zerstreuter Nachrichten, ist der Forschung zu Nutze zusammengebracht. In seiner Verarbeitung ist freilich selten das letzte Wort gesprochen. Um dies zu erreichen, hätte sowohl die kritische Ausnutzung der gesammten schriftlichen und bildlichen Ueberlieferung eine eindringlichere sein müssen, als auch die selbstständige Durchforschung des Baues selbst eine nachhaltigere. Es bedarf ja dazu allerdings der Beseitigung mancher Hindernisse, die sich bis heute der Untersuchung in den Weg stellen, aber gerade darum gehört zu einem Unternehmen dieser Art eine in fortgesetzter Beschäftigung an Ort und Stelle

erworbene gründlichste Vertrautheit mit dem Denkmal, wie sie in der Arbeit der Verf. nicht zu finden ist. Das Werk Salzenberg's zu erneuern und die Agia Sophia in einer dem Standpunkte der heutigen Wissenschaft entsprechenden Weise würdig darzustellen, bleibt noch immer eine Aufgabe der Zukunft. Als bequemes Compendium aber kann die neueste Zusammenfassung des Gesammtmaterials, kritisches Verhalten und Hinzuziehung der darin unverwertheten Litteratur vorausgesetzt, vorläufig wohl dienen.

Konstantinopel. *O. Wulff.*

Topographie.

Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. Im Auftrage des Grossherzoglichen Ministeriums des Innern herausgegeben von der Commission zur Erhaltung der Denkmäler. I. Band. Bearbeitet von Professor Dr. **Friedrich Schlie.** Schwerin i. M. 1896.

Der erste Band der mecklenburgischen Kunst- und Geschichtsdenkmäler behandelt die in dem nordöstlichen Theile des Grossherzogthums gelegenen acht Amtsgerichtsbezirke Rostock, Ribnitz, Sülze-Marlow, Tessin, Laage, Gnoien, Dargun und Neukalen. Ein Blick auf die Karte lehrt, dass es sich hier nur um einen kleinen Theil, etwa um ein Zehntel, des gesammten zu bearbeitenden Gebietes handelt; und wenn auch die bedeutendste Stadt des Landes, Rostock, miteinbegriffen ist, so wird doch jeder über die Fülle der kunstgeschichtlichen Denkmäler erstaunt sein, welche sich in Mecklenburg vorfinden, und von denen nur ein geringer Theil in dem stattlichen, 612 Seiten umfassenden Bande vorgeführt wird.

Unter der grossen Anzahl von Kunst-Inventaren, welche während der letzten Jahrzehnte in den preussischen Provinzen und auch im übrigen Deutschland erschienen sind, finden sich nicht durchweg brauchbare und zweckentsprechende Arbeiten. Mit aufrichtiger Freude wird derjenige, welcher diese Litteratur verfolgt, das mecklenburgische Inventar begrüssen und dem Verfasser danken, dass er die Fehler, welche vielen anderen derartigen Büchern anhaften, sorglich vermieden und ein Kunst-Inventar geschaffen hat, das den weitgehendsten Anforderungen entspricht, und das man wohl als mustergiltig bezeichnen kann.

Die Aufgabe, die bei einem derartigen Werke gestellt wird, ist keine leichte. Es soll das gesammte Material mit Sachkenntniss auf den verschiedensten Gebieten der Kunst, übersichtlich geordnet, unter Beigabe von Abbildungen und in möglichst prägnanter Form, die jedoch gelegentlich eine eingehende kunstgeschichtliche Würdigung nicht ausschliesst, vorgeführt werden. Nicht leicht wird es einen Kunstgelehrten geben, der allen diesen Anforderungen in dem gleichen Masse gerecht zu werden vermag, wie Friedrich Schlie. Er war in diesem Falle auch die geeignetste Persönlichkeit, die gefunden werden konnte; als geborener Mecklenburger bringt er den Denkmälern seiner Heimath ein wärmeres Interesse, ein tieferes Ver-

ständniss entgegen, wie es ein Fremder vermöchte; seine langjährige Thätigkeit als Leiter des Museums in Schwerin hat ihn nicht nur mit der grossen Kunst, sondern auch mit den verschiedensten Gebieten des Kunsthandwerks vertraut und ihn auch dazu befähigt gemacht, die schwierige und weitverzweigte Organisation zu leiten, ohne welche bei einer derartigen Inventarisirung ein Erfolg nicht möglich ist.

„Sinn und Verständniss für unsere ganze Vergangenheit, nicht nur für einen Theil von ihr zu erzeugen und zu vermehren, dazu soll das vorliegende Werk so viel wie möglich helfen.“ Diesen einleitenden Worten getreu, hat der Verfasser nicht, wie es sonst fast ausschliesslich der Fall war, beim Jahre 1800 Halt gemacht, noch die Erzeugnisse des Barock-, Rococo- oder klassicirenden Stils den mittelalterlichen und Renaissance-Werken gegenüber stiefmütterlich behandelt; auch der Privatbesitz wird, soweit er Beachtenswerthes enthält, herangezogen. Der Grundsatz, nur das kunstgeschichtlich Werthvolle aufzunehmen und das Wesentliche vom Unwesentlichen reinlich zu scheiden, ist streng durchgeführt. Wie es dem Zweck und Charakter des Buches entspricht, ist den Abbildungen, welche fast die Zahl 500 erreichen, der breiteste Raum und in der Wahl der Herstellungs-Technik die eingehendste Aufmerksamkeit gewidmet worden. Neben den zahlreichen, nach Zeichnungen und Photographien angefertigten Textillustrationen veranschaulichen vortreffliche Lichtdrucke, einige Male in Farbendruck ausgeführt, die hervorragenderen Kunstwerke. Städteansichten nach alten Holzschnitten und Kupferstichen finden ebenso ihre Stelle wie brauchbare Abbildungen neuerer Zeit; so die vor längerer Zeit unter Leitung A. Scheffer's von Studirenden der Leipziger Kunstakademie ausgeführten Aufnahmen der „Renaissance in Mecklenburg“. Als Schlussstücke sind einige wenige Abbildungen landschaftlichen Charakters angebracht, und es wäre unrecht, dem Verfasser daraus einen Vorwurf machen zu wollen. Die uralten Eibenbäume von Mönchshagen und die gewaltige Linde in Polchow gehören mit gewissem Rechte auch zu den Geschichtsdenkmälern des Landes.

Die Eintheilung ist übersichtlich; sie erfolgt nach Amtsbezirken und innerhalb der einzelnen Orte derart, dass nach einer historischen Einleitung erst die Kirchen, dann die Klöster und Hospitäler, die Profanbauten, Denkmäler und endlich etwaige Kleinkunstwerke im Privatbesitz behandelt werden. Am Schluss jeden Amtsbezirks werden die vorgeschichtlichen Fundstellen und ihre Ergebnisse angeführt. Bei den einzelnen Bauten giebt der Verfasser zuerst eine eingehende Baubeschreibung, auf welche die Besprechung der selbstständigen, im Innern befindlichen Kunstwerke folgt. Ueberall wird die Litteratur gewissenhaft angegeben. Eine Fülle von Notizen und Mittheilungen, die auf ihren Werth sorgfältig geprüft und nicht übergangen werden durften, fand sich in den schon seit langer Zeit erscheinenden Jahrbüchern des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde.

Mittelalterliche Grabsteine und Renaissance-Epitaphien, Holzaltäre

oder Statuen und Kanzeln, die Glocken mit ihren Bildern und Zeichen, Tafel- und Wandgemälde, bronzene Taufkessel und Messing-Becken, Teppiche, gestickte Leindecken und Messgewänder, Wappen und Siegel, Kleinkunstwerke aus Metall, die Hausmarken und Ziegler-Zeichen auf Formsteinen u. a. m., alles wird genau beschrieben und grösstentheils bildlich dargestellt. Sehr dankenswerth ist die Mühe, die auf die Feststellung der Meister-Marken auf Silber- und Zinn-Geräthen verwandt worden ist, und die es ermöglicht hat, eine ansehnliche Reihe von Rostocker Goldschmieden und Zinngiessern, sowie ihre Marken namhaft zu machen. Schon Friedrich Crull's verdienstvolle Arbeit über das Amt der Goldschmiede zu Wismar hat gezeigt, welche bedeutende Rolle die Goldschmiede in dieser mecklenburgischen Hansastadt im Mittelalter und noch in das 18. Jahrhundert hinein gespielt haben. Rostock steht, wie wir jetzt sehen, der Nachbarstadt in dieser Hinsicht nicht nach. Nach Beendigung des gesammten mecklenburgischen Denkmäler-Verzeichnisses verspricht uns der Verfasser eine Zusammenstellung aller im Lande thätig gewesenen Goldschmiede, sowie ihrer noch erhaltenen Werke. Je mehr wir über die gewissenhafte und sorgfältige Beachtung erfreut sind, welcher dieser Zweig des Kunsthandwerks hier gefunden hat, um so mehr beklagen wir, was in dieser Hinsicht in anderen deutschen Inventar-Werken versäumt worden ist. Auch die Mark Brandenburg besitzt z. B. hie und da unter den kirchlichen Geräthen ihrer Städte und Dörfer beachtenswerthe Stücke des Mittelalters und der Renaissance; aber vergeblich suchen wir in den „Bau- und Kunst-Denkmälern der Provinz Brandenburg“ einen Hinweis darüber, ob sich aus etwaigen Stempel-Marken die Herkunft der betreffenden Stücke nachweisen lässt.

Oft kann es sich der Verfasser nicht versagen, über die blosse Beschreibung hinauszugehen und an dieselbe kunst- und kulturhistorische Untersuchungen zu knüpfen. So geben ihm z. B. die interessanten Wandmalereien von St. Nicolai zu Rostock oder vom Kirchdorfe Teutenwinkel Gelegenheit, auf den Vorstellungskreis derartiger mittelalterlicher Wandmalereien, auf die Legenden und Heiligen-Geschichte näher einzugehen und kunsthistorisch werthvolle Beobachtungen oder Vergleiche anzustellen. Wenn ferner die prächtige messingne Taufschüssel von Altkalen erwähnt und abgebildet wird, kommt der Verfasser auf die räthselhaften Inschriften zu sprechen, welche sich auf derartigen deutschen Beckenarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts häufig finden und als die Wiederholung des Namens M. Luther gedeutet worden sind. Der aufmerksame Leser des Werkes wird über die verschiedensten Gebiete der Kunst Anregung zu finden Gelegenheit haben. Zum Schluss möchten wir noch auf die besonders für Mecklenburg kunstgeschichtlich wichtige Renaissance-Architektur, auf die Verwendung von Formsteinen kurz hinweisen, welche in dem vorliegenden Bande gelegentlich der Behandlung der Rostocker Profan-Architektur nur gestreift wird, über die wir jedoch in dem nächsten Bande ausführlichere Belehrung erwarten. Mit Recht wird schon hier

hervorgehoben, dass trotz der gothischen Giebelformen der vielfarbige Reliefkacheln-Schmuck einiger Rostocker Häuser bereits der Renaissance angehört und kaum vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann. Diese decorativ wirkungsvollen und fein ausgeführten Medaillons und Friese zeigen m. E. grosse Verwandtschaft mit den freilich unglasirten Terracotta-Verzierungen an dem zierlichen, 1556 erbauten Schlosse Freienstein in der Priegnitz, „dem einzigen künstlerisch ausgestatteten Herrensitze der Mark“. Die Herstellung dieser Formsteine ist nicht, wie man anderswo gemeint hat, in Süd-Deutschland zu suchen; sie sind, wie ich annehmen möchte, in Anlehnung an die aus der Ziegelei des Statius von Düren in Lübeck stammenden Formziegel entstanden, welche nachweislich den Schmuck für das schönste Beispiel norddeutscher Terracotta-Architektur, für den Fürstenhof zu Wismar, geliefert hat. Im nächsten Bande wird der Verfasser, wie schon oben erwähnt, auf dieses prächtige Bauwerk zu sprechen kommen und uns gewiss neue und wichtige Aufschlüsse über dieses originelle und künstlerisch werthvolle Beispiel der norddeutschen Renaissance-Architektur zu geben wissen.

Nach dem Vortrefflichen, welches der erste Band der Kunst- und Geschichts-Denkmäler Mecklenburg's in jeder Hinsicht bietet, ist nur zu wünschen, dass dem Verfasser auch ferner dieselbe Arbeitsfreudigkeit erhalten bleibt, um das Werk in gleich erfolgreicher Weise fortzuführen und zu vollenden.

F. Sarre.

Ausstellungen und Versteigerungen.

Bruxelles. Exposition des portraits anciens.

Une exposition des portraits anciens, organisée à Bruxelles dans un but philanthropique, à mis en évidence un certain nombre d'œuvres appartenant à des collections particulières et dont, pour plusieurs, l'intérêt mérite d'être signalé. Numériquement la récolte n'a pas été extraordinaire. Une couple de cents peintures à peine, parmi lesquelles assez bien de non-valeurs, j'entends par là des morceaux, que des noms pompeux tendraient à faire paraître de plus mince importance encore. Victimes de leur gloire, Holbein, Rubens, Van Dyck et Velasquez ont porté devant l'histoire le poids de tant de productions fantaisistes, que quelques-unes de plus ou de moins ne font rien à l'affaire. Je ne m'arrête donc pas à faire justice d'attributions, qu'au surplus les rédacteurs du catalogue d'eux-mêmes ont entendu laisser aux exposants toute latitude de hasarder. En la circonstance c'est presque toujours un mal nécessaire. Que celui d'entre nous qui est sans péché leur jette la première pierre. Je me borne à citer ce qui mérite de l'être.

Les trois représentants de l'art italien en terre flamande ne sont pas sans intérêt. Il y a par exemple un bon portrait en pied du Bronzino (Chevalier Mayer Van den Bergh), François 1r de Médicis, en cuirasse rehaussée d'or, se détachant en clair sur une draperie d'un rouge sombre, peinture un peu froide, mais d'un beau caractère. Surtout digne d'attention un portrait d'homme en buste, attribué au Corrège (Collection Somzée). Il faut dire qu'elle est saisissante, cette tête pâle et longue, au front puissant, à l'œil dûr, au nez épaté, aux lèvres minces, à la barbe rare, physionomie d'inquisiteur complétée à merveille par la coiffure, un haut bonnet au fond très évasé, noir comme le vêtement sur lequel retombe un étroit rabat.

Le nom de Corrège s'explique par une certaine nébulosité d'effet faisant songer au grand coloriste. L'école espagnole aurait peut-être des droits tout aussi légitimes sur le morceau et l'on songerait volontiers au Greco ou plus justement encore à son élève Tristan. Il faut dire que la peinture n'est pas des plus caractérisées.

De l'École espagnole, cette fois, et signé, un curieux Pantoja de la Cruz, un portrait d'enfant, portant l'inscription Jon^{es} Pantoja de la † Re-

giæ Majestatis Philippi 3 camerarius pictor faciebat 1607. Si l'enfant représenté est, comme on le dit, le futur Philippe IV, le document est intéressant, car la peinture est de portée très ordinaire. Le bambin, tout harnaché de hochets de prix, pendus à sa ceinture, a déjà, sur son coussin de velours rouge, des airs de roi.

Les „Holbein“ du catalogue n'offrent d'autre intérêt que de nous faire connaître un Ludger tom Ring authentiqué pour le monogramme et la date 1570 (M. Arthur Weber). C'est le portrait d'un homme à mi-corps, derrière une table au tapis vert, tenant un rouleau de papier, sur lequel j'ai pu déchifférer quelques mots qui font croire qu'il s'agit d'un bourgmestre de Brunswick.

Un portrait à mi-corps de Viglius, président du Conseil d'État sous Charles V, porte l'attribution, sans doute justifiée, à Nicolas Lucidel (Neufchâtel). Peinture riche et précise, d'un caractère remarquable et, quant au personnage, d'irrécusable authenticité. Un portrait d'homme, petite nature, attribué à Corneille Ketel de Gouda (à Mr. Sedelmayer), est un morceau distingué et très fin, qu'il faudait reporter à la période anglaise de son auteur et qui certainement n'a pas été peinte avec les pieds.

De l'attribution à Corneille de Lyon d'un portrait de vieux gentilhomme il serait difficile de dire quelque chose, étant donné que d'une part la peinture, intéressante d'ailleurs, n'a rien de caractérisé et que de l'autre Corneille de Lyon, ou plus justement de La Haye, est un peintre dont on n'a pu, jusqu'à ce jour montrer de création précise.

Une des pages marquantes du petit salon qui nous occupe, est un portrait de famille de Pierre Pourbus (Marquis de la Boëssière), daté de 1561. Treize personnages, de grande nature, et à mi-corps: sept femmes, toutes coiffées de béguins, quatre hommes et deux enfants, deux petites filles, sont réunis autour d'une table, sur laquelle repose un clavicorde touché par l'une des femmes qu'un homme accompagne du luth. Sur la table, des fruits dont une vieille dame s'occupe de donner leur part aux enfants. Au fond, au mur de la pièce, un portrait d'homme défunt, dit une inscription, à l'âge de 58 ans, en 1559. Et voici ce qu'on lit sur le cadre du temps, en lettres d'or sur le fond noir:

VT NIL CONCORDI THALAMO FELICIUS OMNI IN VITA ESSE POTEST, ET SINE LITE TORO — SIC MAGE IVCVNDVM NIHIL EST, QVAM CERNERE GNATOS CONCORDEIS NIVEO PECTORE PACE FRVI 1561.

D'excellente conservation, ce tableau attire et retient par la profonde conscience son exécution. Tout y respire la concorde dont nous parle l'inscription et la gravité des physionomies, combinée avec celle du costume, en fait une œuvre des plus dignes de l'attention des historiens d'art.

Lui faisant face, de dimensions pareilles et du même peintre — la famille Pourbus d'après le catalogue — (Baron de Woelmont), un tableau que de malheureux repeints font regretter de ne pas connaître dans son état intégral. La conception est identique à la précédente. Il y a cette fois onze personnages: cinq femmes, quatre hommes et deux enfants réunis autour de la table où une jeune femme fait de la musique, accompagnée par un

jeune homme. Ici c'est un homme de la famille qui prépare aux enfants leur régal de fruits.

Non pas exempts de retouches, bien qu'encore intéressants, une belle tête de vieillard (Collection Somzée) et un portrait de jeune femme signé et daté de 1594, par le même Pourbus.

Le XVII[ième] siècle nous apporte d'excellents éléments d'étude, la part faite des attributions fantaisistes. Deux Rubens sont à retenir. Une figure à mi-corps de la déesse Hygie (non-décrite par Rooses) excellente et authentique production (M. Alph. Allard). Sur panneau, de tonalité un peu rousse dans les ombres, un peu jaune dans les clairs, la peinture semble appartenir aux années qui suivirent le retour du maître à Anvers. La jeune femme, d'un type distingué, est drapée de rouge, le sein découvert, vue de profil. D'une main elle tient la patère d'or qui lui sert à distiller dans la gueule ouverte du serpent enroulé à son bras gauche, le poison. Je crois cette création entièrement de la main du maître.

Non mentionné non plus par Rooses, une tête d'homme (à Mr. Roussille), au teint basané, à la barbe et aux cheveux très noirs, qualifié par le catalogue: „le doge Cornaro". Cette tête connue par un clair-obscur, en contre partie de Christophe Jegher (Voorhelm Schneevogt: Portraits No. 286), me paraît avoir des droits sérieux à figurer parmi les copies exécutées par Rubens d'après le Titien. Le catalogue des peintures delaissées par Rubens mentionne parmi ses copies d'après ce maître, le doge Andrea Gritti. Ce point-là est du reste accessoire. Que le portrait représente ou non Dandalo, il est de trop peu d'importance pour avoir tenté un faussaire désireux de faire un Rubens de contrebande.

Les „Van Dyck" de l'exposition, n'ont pas à nous arrêter longtemps. On peut croire à l'authenticité de la grisaille du portrait d'Henri van Balen (Mr. Coster) aussi du portrait en buste de Charles I en armure d'acier bruni, peinture provenant de Blenheim, malheureusement très usée. Un portrait d'homme à mi-corps, vu de profil pour la tête, et presque de dos pour le corps, pourpoint de satin noir à crevés blancs, serait le fragment d'une toile plus grande en partie consumée par un incendie et sur laquelle figurait un second personnage. Appartenant à la bonne moyenne des portraits que l'on rencontre sous le nom de Van Dyck en Angleterre, cette image a de la noblesse et une bonne tonalité. L'homme haut en couleur, à la chevelure et à la moustache rousses fait songer à Kenelm Digby. Ce tableau appartient à Mr. Warnant, greffier du Sénat.

A défaut d'un Van Dyck important, nous avons un Corneille de Vos de mérite supérieur. Signé, il porte la date de 1623. De Vos avait alors 38 ans; il était dans la plénitude d'un talent qui lui permettait de rivaliser avec Van Dyck, lequel du reste, à ce moment, s'etait à peine produit comme portraitiste dans son pays natal. La jeune dame représentée, Anne Van de Bouckhoudt, épouse de Jean Roose de Martinsart est charmante de grâce et de simplicité. Coiffée d'un petit bonnet, elle porte une large

fraise à tuyaux et un vêtement noir à gilet de satin jaune, rehaussé d'or. C'est sur un livre déposé au second plan qu'on déchiffre le nom du peintre et la date de cette peinture tout à fait remarquable, appartenant à Mr. Roussille.

Un portrait des plus intéressants, créé un quart de siècle après la mort de Van Dyck et retenant avec une singulière puissance le souvenir des principes du maître, est celui d'Honorine de Hornes, comtesse d'Ursel, par Justus Verus Van Egmont, qui le date d'Anvers 1664.

Svelte et souriante, les épaules et les bras nus, bien que vêtue de la cuirasse, la jeune beauté triomphe et de sa frêle main conduit un lion désarmé sans doute par ses charmes. Il y a là énormément d'allure et Egmont, formé à bonne école, justifie très bien la réputation qu'il se fit et qui se traduisit en France, par le fait qu'il fut un des douze membres de fondation de l'Académie des Beaux-Arts.

Plus richement représentée que sa soeur des Flandres — il s'agit d'ailleurs de portraits et la chose s'explique, — l'école hollandaise offre quelques effigies de haut intérêt.

De Frans Hals un portrait d'homme (Mr. Sedelmayer), de la période moyenne du maître. Le personnage coiffé d'un chapeau à grands bords est de trois quarts, en buste. Peinture saine et large, de bonne qualité. Un portrait de vieille femme par Albert Cuyp, daté de 1655, appartenant également à Mr. Sedelmayer représente bien son auteur.

Non moins à cause de ses qualités intrinsèques qu'à cause de sa rareté, le portrait de femme de grandeur naturelle de Jan Miensen Molenaer (à Mr. Allard), offre un intérêt plus considérable. Cette peinture tout à fait remarquable par sa grande précision et l'éclat de son coloris est citée par Bode dans ses Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei comme une production exceptionnelle dans l'œuvre de son auteur.

Un charmant portrait de jeune fille de 20 ans, peint en 1632 par Jean Ravesteyn, représente cet excellent peintre sous son jour le plus avantageux. La jeune personne, vêtue entièrement de noir, coiffée d'un petit bonnet blanc et portant une vaste et raide collerette à tuyaux, tient à la main un livre. C'est ainsi qu'on se plait à se figurer ces „Muses" hollandaises, les Tesselschade et Anne Roemer Visscher que chantèrent les poètes du temps.

Signé G. Terburgh, un portrait à mi-jambe d'une jeune fille (à Mr. Allard), est désigné comme de Gesina Ter Borch. Il est certain que la peinture rappelle peu Gérard, à moins qu'il ne s'agisse d'une œuvre de jeunesse du fameux artiste. Le faire est ici beaucoup plus sec, le coloris moins fin. S'il s'agit d'une œuvre de Gesina, c'est un morceau dont l'intérêt demande à peine à être démontré et que rehausse son excellent état de conservation.

J'ignore si le portrait de famille, figures en pied du père, de la mère et de leurs trois enfants: un fils et deux fillettes, exposé sous le nom de Jean Mortel (1650—1719) par Mr. Alph. Allard, est signé. C'est

un morceau excellent encore qu'un peu sec de facture et d'un coloris qui, par la vigueur des ombres et la chaude tonalité des carnations, fait songer à Albert Cuyp, chose encore renforcée par un effet de soleil couchant. Les personnages sont inertes. La mère, à qui son jeune fils, en habit à grandes basques, présente un plateau de fruits, et ce fils lui-même ne cessent ni l'une ni l'autre de regarder le spectateur et les fillettes, immobiles et rigides dans leurs robes à falbalas sont pareilles à de petites vieilles. A oublier le temps où fut produite cette peinture, on la dirait créée avec l'aide de la photographie.

Ce Jean Mortel est-il le même qui peignit des fleurs et fut attaché à l'Hortus botanicus de Leyde, et dont Mr. Granberg a trouvé des tableaux dans les galerie suédoises? Je l'ignore. A le juger par la présente création c'était un peintre de très sérieuse valeur.

Pierre Doncker de Gouda, élève de Jordaens à Anvers, nous dit Houbraken, est l'auteur d'un portrait d'enfants, de grandeur naturelle, intéressant par la rareté des œuvres du peintre. Pratiquement habile, le créateur de cette peinture*) se révèle coloriste froid et terne, un Frans Hals deteint et alourdi et l'on est amené à songer à l'énigmatique tableau de famille de Munich, catalogué sous le nom du maître.

Sous la signature apparente: N. Cissant, 1671, un portrait d'homme de grandeur naturelle à mi-cuisse, guerrier en armure sombre, le bâton de commandement à la main, se confondant un peu avec la mêlée, très noire aussi, appartient à l'école hollandaise (Dr. Vanden Corput). Il s'agit, dit le catalogue, de Jean Ruisten Van Vlaerdingen. La peinture est dans le goût de Ferd. Bol. La signature n'est pas immédiatement déchiffrable, car les initiales extrèmement bouclées, paraissent former un M avec lequel alors se confondrait la seconde lettre. En réalité il s'agit de N. Lissant, élève de D. Mytens à La Haye.

Très bon portrait de famille de Jean Mytens: Guillaume Van der Does, sa femme et leur sept enfants. Pour peu qu'on se souvienne du portrait de famille du Musée Municipal de La Haye, on connait la manière, le coloris agréable de ce maniériste mitigé de Van Dyck et de Nicolas Maes. C'est déjà une preuve de grande adresse d'avoir pu faire concourir à une action commune avec des gestes et des attitudes appropriés à leur âge, chacun, de ces sept enfants. Le peintre s'est tiré d'affaire en habile homme et l'ensemble de son œuvre est un spécimen dont la valeur subsiste, nonobstant les conventions de la mode, devenant de plus en plus tyranniques. Cette peinture est à Mr. le chevalier Mayer Van den Bergh.

Zeger Joseph van Helmont d'Anvers, mort à Bruxelles en 1726 est, pour sa part, un exemple de cette tyrannie. Le père, la mère et leur cinq rejetons: un fils adolescent, une demoiselle et trois enfants sont groupés dans un paysage avec ruines, aussi conventionnel que les personnages euxmêmes, en perruque poudrée, en habit de nuances éclatantes. Van Helmont,

*) à Mr. E. de Koninck.

dont les tableaux sont rares, se présente comme un Philippe Van Dyk flamand, également pâle et froid, cependant habile de son pinceau.

La France qui, à ce moment, faisait la loi à l'Europe entière, se montre ici dans quelques spécimens intéressants: deux Nattier, ayant les qualités et les défauts de leur temps (baron Lambert de Rothschild et Mr. Durand Ruel) et un curieux Raoux, représentant, de grandeur naturelle, et en pied, Philippe duc de Vendôme, dit le grand prieur, à cause de son grade dans l'Ordre de Malte. Le personnage est vêtu de velours bleu à brandebourgs d'or. Il porte le cordon bleu du St. Esprit et dans ce costume d'apparât, semble avoir cherché le repos champêtre en accrochant à la branche de l'arbre au pied duquel il s'est assis, son bâton de maréchal et son épée reliés à l'aide de son écharpe. Non loin de ce philosophe, des bergers et des bergères court vêtus forment une ronde gracieuse. Tout cela est absurde et pourtant traité avec un talent qu'il serait injuste de méconnaître et qui peut bien nous rappeler que le même jour de 1717, l'Académie française ouvrait ses portes à Jean Raoux et à Ant. Watteau.

De Jean Baptiste Perronneau, le gracieux émule de Latour, un excellent profil d'homme (au Comte du Monceau): un artiste, car il tient une portefeuille à dessiner, buste enlevé avec une liberté surprenante et qui contraste avec la froideur que Greuze apporte à retracer son visage, en un portrait d'ailleurs remarquable (Mr. Allard).

La Marie Antoinette, simple tête, par Madame Vigée le Brun (Comtesse de Biron), plus intéressante que belle, contraste à son tour avec le portrait de la Marquise d'Orvilliers par David (Comte d'Andlau), et davantage avec deux portraits de Gérard, celui en buste de la comtesse de Girardin (au comte de Ludre), création vraiment exquise par l'harmonie des tonalités: châle vert de cachemire et robe de gaze blanche, faisant bien ressortir le teint chaud et la chevelure noire du modèle, et le portrait de la marquise de Girardin (au Marquis de ce nom), dame assise, tenant la lettre où son fils lui annonce la victoire de Wagram. On a beau dire, ce „portraitiste des rois“ ne tombait point dans la fabrique.

Une révélation pour bien des gens est le portrait d'homme de Philippe Auguste Hennequin, un Lyonnais, élève de David, mort à Tournay, où il fut le maître de Gallait, lequel, à ses débuts, se ressent beaucoup de cette influence. Beau coloriste, du moins dans ce portrait, Hennequin a du style et fait songer à Ingres, son condisciple et son ami.

A côté de ce Français, presque belge, deux Belges de la même époque, H. J. Delin, un Anversois, mort jeune à Paris, et François Kinson de Bruges, tour à tour portraitiste de Jérôme à Cassel et du duc d'Angoulême, à Paris. L'un et l'autre se signalent comme de très honorables artistes et, en somme, assez indépendants des influences parisiennes. La tête de femme de Delin est à la fois délicate et distinguée, d'un modelé excellent et le portrait d'homme de Kinson a de la vigueur et de la franchise; il est plutôt influencé par les portraitistes d'Angleterre que de France.

Le romantisme est représenté par Th. Couture, Gustave Wappers,

Wiertz et encore par Frédérique Occonnell, berlinoise de naissance, belge par le mariage, mais formée à l'étude des Flamands et dont, à tout prendre, le pinceau fut de ceux qui laissèrent des traces plus brillantes que n'en accuse, dans le portrait, la main de bien des peintres plus fameux. Il est certain que Wiertz, jugé dans ses portraits et moins encore Henri Leys dans les effigies, pourtant importantes, exposées sous son nom, ni surtout Courbet, dans un portrait en 1858, ne prennent rang parmi les maîtres du genre.

J'en ai dit assez pour montrer l'intérêt de la petite exposition dont la coïncidence de l'exposition universelle ne doit pas faire perdre de vue le très sérieux intérêt. *Henri Hymans.*

Versteigerung der Gemäldesammlungen George Richmond und John E. Millais (1. Mai 1897) durch Christie, Manson & Woods zu London.

Die an bemerkenswerthen Ereignissen auffallend arme diesjährige Londoner Auctionssaison brachte auch mit dem Nachlasse der Maler George Richmond, R. A. und Sir John Everett Millais, Bart. R. A. P. nur wenige bedeutende Gemälde der älteren Schulen zum Verkauf. Aus Richmond's Hinterlassenschaft waren, abgesehen von einigen guten englischen Arbeiten des vorigen Jahrhundert, höchstens folgende Stücke werth, an dieser Stelle notirt zu werden.

No. 13. Johan Bettes, 1545, Portrait von Edmund Butts. Die Bezeichnung, nach der das Bildniss dem englischen, in der Zeit der Elisabeth thätigen Maler zugeschrieben war, schien sehr fragwürdig und durchaus im Widerspruche mit dem Stilcharakter des Bildes. Von einem Schulzusammenhang mit Holbein war nichts zu bemerken. Ohne die Benennung wäre das Bildniss als eine mittelgute oberdeutsche Arbeit (Müelich etwa) angesehen worden, und Agnew hätte nicht 440 Lstr. dafür gegeben. (Ausgestellt im Burlington House 1875)

No. 19. Vlämische Schule, Madonna in Halbfigur. Gut erhaltener „Bles“, um so interessanter, wie der Meister sehr selten Madonnen in so relativ grossen Maassen gemalt hat. (Burlington House, 1880) (50 Lstr.)

No. 22. Schule Holbein's, Luther. Keineswegs Luther's Portrait und Holbein ganz fern, vielmehr ein ziemlich früher, guter, jedoch sehr schlecht erhaltener B. Bruyn. (63 Lstr., M. Colnaghi)

No. 27. Mierevelt, Weibliches Bildniss in Halbfigur. Eine Arbeit des Janssens van Ceulen, der auch die Signatur nicht fehlte, in gewöhnlicher Qualität. (160 Lstr., M. Colnaghi)

No. 46. Niccola d'Ancona, Madonna mit Heiligen. Grosse Altartafel mit der Bezeichnung: „Opus Nicolai Uli Antonii de Ancona 1472.“ Waagen hat dies historisch interessante Werk bei Barker gesehen (Treasures ... II p. 128). Der etwas grobe Meister steht etwa in der Mitte zwischen Crivelli und Schiavone. (245 Lstr.)

Das Interesse an Millais' Nachlass concentrirte sich auf die folgenden vier Bilder.

No. 98. C. de Heem, Stillleben. Signirt mit der im Einzelnen nicht ganz deutlichen, doch vollkommen sicheren Bezeichnung des S. Luttichuys und mit der Jahreszahl 1650. Interessant als gute Arbeit des tüchtigen und sehr seltenen Malers, vortrefflich in der Charakteristik des Stofflichen und in ebendem feinen grünlichen Ton gehalten, wie das nah verwandte, neuerdings für die Berliner Gemäldegalerie erworbene Bild des Meisters. (120 Gs.)

No. 99. M. Sweerts, Junge Leute beim Kartenspiel. In demselben Sinne wie das vorige Bild und in noch höherem Grade wichtig. Voll bezeichnet und datirt mit der merkwürdig frühen Zahl 1612. Die Figuren sind kleiner als in dem Gemälde des Meisters, das die Münchener Pinakothek besitzt. Der Auffassung nach steht der sehr seltene Holländer dem Kreise der Duck und Codde nahe, doch erfreut er, wenigstens in diesem Bilde, durch eine in jener Gruppe von Malern ganz ungewöhnlich schöne und entschiedene Färbung. (150 Gs.)

No. 100. Van Dyck, Saturn, Amor die Flügel stutzend. Bekannt aus der Blenheim-Sammlung, auf deren Versteigerung das zweifellos echte Bild den sonderbar geringen Preis von 230 Gs. brachte. Aus der englischen Zeit des Meisters stammend, etwas arm in der Farbe, unerfreulich wegen des dargestellten Motivs und kalt in der Auffassung wurde es jetzt doch beträchtlich höher, wohl zu hoch bewerthet. (Waagen, Treasures ... III p. 122, Smith No. 262, Burlington House, 1895, Geschabt von Mc. Ardel und V. Green). (1050 Gs.)

No. 101. Holbein, Portrait eines Mannes. Das von der Dresdener Holbein-Ausstellung her (No. 263) ruhmvoll bekannte, auch im Burlington House 1872 und 1880 ausgestellte Gemälde, das Woltmann mit vollem Recht für eins der schönsten Bildnisse des Meisters erklärt hat. Der Dargestellte, von dem nicht einmal der Name bekannt ist, anscheinend eher ein Engländer als ein Deutscher und eher ein Kaufherr als ein Würdenträger, ist etwa in Dreiviertel der Lebensgrösse, halbseitlich nach rechts gewandt dargestellt, in dunklem Seidengewand mit rothen Unterärmeln und schwarzem Barett, auf blauem Grunde, auf dem mit Gold die Aufschrift „aetatis suae 54“ steht. Die Tafel stammt aus der Spätzeit Holbein's und wird von keinem seiner Portraits übertroffen in der Schärfe der Ausführung und in der gesammelten Energie des Ausdrucks. Im Gegensatze zu fast allen aus derselben Zeit stammenden Bildnissen des Meisters fehlt jedes Beiwerk. Die Hände sind versteckt, was bei Holbein ganz ungewöhnlich ist. Was dem Bilde dadurch abgeht, kommt der erstaunlich grossen und einfachen Wirkung des charaktervollen Kopfes zu Gute. Einen Anhaltepunkt zur Feststellung der Provenienz des vor der Dresdener Holbein-Ausstellung unbekannten Bildes bieten die Buchstaben „W. E. P. L. C.“ auf der Rückseite der Tafel. Der Lord Treasurer Cecil wird danach als der frühere Besitzer vermuthet. Jedenfalls war dieser

„Holbein“ in demselben Besitz wie der „Robert Cheseman“ der Haager Sammlung und wie der schöne rätselvolle Kopf, der aus Blenheim-Castle in die Berliner Galerie kam und hier als „Joos van Cleve“ betrachtet wird. Diese beiden Gemälde tragen dieselben Buchstaben als Sammlervermerk auf dem Rücken. Die nach englischer Auffassung dunkle Provenienz, etwa auch der Umstand, dass der Dargestellte unbekannt ist, gehören zu den Gründen dafür, dass die in allem Wesentlichen vollkommen erhaltene Tafel in England nicht nach Gebühr geschätzt wurde. (3000 Gs., P. u. D. Colnaghi für den Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Berlin).

Friedländer.

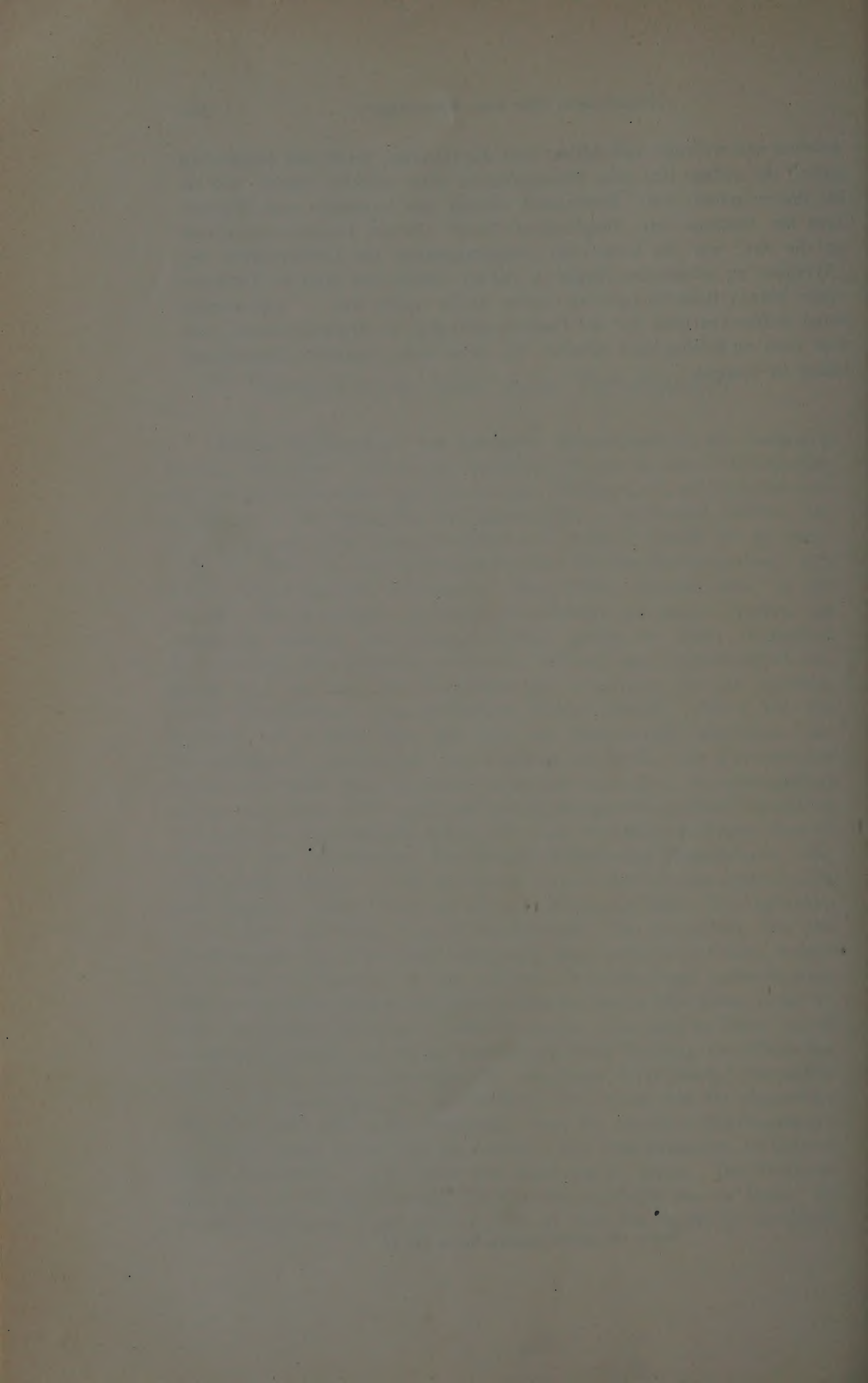
Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber Zeichnungen des Bernardo Buontalenti zu den Costümen für die „Intermezzi“, welche den Glanzpunkt der prunkvollen Festlichkeiten aus Anlass der Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand's I. mit Christine von Lothringen — im Monat Mai des Jahres 1589 — zu Florenz bildeten, hat A. Warburg eine Abhandlung geschrieben (I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. In: Commemorazione della Riforma Melodramatica. Atti del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno XXIII. Firenze 1895. p. 103 bis 146. Mit 8 Tafeln). Bernardo Buontalenti, zu dessen Werken die Grotte am Eingang des Giardino Boboli gehört, in deren Decoration die vier aus dem Rohsten gehauenen Sclaven vom Juliusdenkmal eingefügt sind, er war der Decorateur par excellence in den mannigfachen Festlichkeiten des fürstlichen Hauses Medici. Schon bei der Hochzeit des Jahres 1585 war ihm der Hauptantheil zugefallen, die Inscenirung des „Amico fido“ von Giovanni de' Bardi. Die Festoper des Jahres 1589 setzte sich aus sechs Intermezzi zusammen. So selten gelingt es uns, von Festen der Vergangenheit eine einigermassen klare Vorstellung zu gewinnen; und dadurch gehen wir eines besonders wichtigen Factors verlustig zur vollständigen Erkenntniss italienischer Renaissance. Beschreibungen allein — und an diesen ist ja besonders aus späterer Zeit kein Mangel — geben doch nur ein unvollkommenes Bild. Wir verdanken A. Warburg den Fund von 44 Zeichnungen des Buontalenti für die Costüme, und die glücklichste Ergänzung dazu bilden vier Stiche, welche auch erst von Warburg in den richtigen Zusammenhang gebracht sind: zwei von Agostino Caracci (sie sind reproducirt) geben Intermezzo I und III, zwei von Epifanio d'Alfiano II und IV wieder. Uns mag ja Vieles barock vorkommen, dunkel und kaum verständlich diese Häufung von Allegorien, wenn z. B. im ersten Intermezzo die „Harmonie der Sphären“ dargestellt war mit der Harmonie, den Sternbildern, den Parzen und der Necessitas; man darf dabei aber nicht vergessen, dass die einzelnen Repräsentanten in Liedern kund thaten, wer sie wären — und dass Allegorien im italienischen Geschmack, nicht allein des Cinquecento, lagen. Der Verfasser führt uns die Festoper vor mit Hilfe der Beschreibung des De' Rossi; als weitere Ergänzung dient uns das libro di conti des Emilio de' Cavalieri,

welches uns wichtige Aufschlüsse über die Costüme, Stoffe und dergleichen giebt. So gelingt ihm eine Reconstruction eines solchen Festes, wie sie bis dahin gefehlt hat. Interessant scheint uns besonders sein Hinweis, dass die Costüme des „Delphischen Chors“ offenbar Reminiscenzen sind an die Art, wie die Kunst der Frührenaissance die Lieblingsfigur der „Nymphe“ zu schmücken pflegte (p. 134 ff.). Hoffentlich führt der Verfasser seine kurzen Bemerkungen an andrer Stelle weiter aus — und wendet seine Aufmerksamkeit auf die Festvorstellungen der Frührenaissance, und was etwa an Zeichnungen erhalten ist, diese unsrer sinnlichen Anschauung näher zu bringen.

G. Gr.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.



INHALT.

Seite

La chiesa e il convento di S. Domenico a Bologna secondo nuove ricerche. Von *Francesco Malaguzzi Valeri* 173

Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525—1535. Von *Dr. Alfred Bauch* 194

Zum Holzschnittwerke Erhard Schön's und Peter Flötner's. Von *Campbell Dodgson* 206

Die Kirche zum Heiligen Geist in München. *Franz Jacob Schmitt* 211

Litteraturbericht.

Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz. *C. v. Fabriczy* 215

Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. *H. Weizsäcker* 227

The Church of Sancta Sophia Constantinople, a Study of Byzantine Building by W. R. Lethaby & Harold Swainson. *O. Wulff* . . . 232

Dr. Friedrich Schlie, Die Kunst- und Geschichts-Denkmäler des Grossherzogthums Mecklenburg-Schwerin. *F. Sarre* 241

Ausstellungen und Versteigerungen.

Bruxelles. Exposition des portraits anciens. *Henri Hymans* . . . 245

Versteigerung der Gemäldesammlungen George Richmond und John E. Millais. *Friedländer* 251

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber Zeichnungen des Bernardo Buontalenti. *G. Gr.* 254

Berlin, Druck von Albert Damcke.